# 弦乐艺术史

# A History of String Art

张蓓荔　杨宝智　著

高等教育出版社

## 内容提要

本书系天津市高等学校‘十五’规划教材之一。作者旨在使音乐院校和普通师范院校音乐专业的学生了解弦乐艺术发展的历史事实，开阔视野，给演奏者提供有关作品的思想、技巧和美学观点的历史经验。其主要内容包括提琴类乐器的起源、形成、演变和制作史 演奏技术与风格发展 弦乐文献 弦乐教育教学思想以及弦乐演奏美学发展等，全面而具体地记述了弦乐艺术的发生和发展。本书史料丰富，图文结合，具有较强的实用性、科学性、可操作性。

除各音乐学院，高师音乐院系本科、专科学生使用外，本书还可作为研究生自学参考用书，并可供广大音乐爱好者使用。

图书在版编目（CIP）数据

弦乐艺术史/张蓓荔，杨宝智著. —北京:高等教育出版社，2004.6
ISBN 7-04-013720-8

Ⅰ. 弦... Ⅱ. ① 张... ② 杨... Ⅲ. 弦乐-器乐史-高等学校-教材 Ⅳ. J622.09

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 097646 号

| | | | |
|---|---|---|---|
| 出版发行 | 高等教育出版社 | 购书热线 | 010-64054588 |
| 社　　址 | 北京市西城区德外大街 4 号 | 免费咨询 | 800-810-0598 |
| 邮政编码 | 100011 | 网　　址 | http://www.hep.edu.cn |
| 总　　机 | 010-82028899 | | http://www.hep.com.cn |
| 经　　销 | 新华书店北京发行所 | | |
| 印　　刷 | | | |
| 开　　本 | 787×1092　1/16 | 版　　次 | 年　月第 1 版 |
| 印　　张 | 27.5 | 印　　次 | 年　月第　次印刷 |
| 字　　数 | 670 000 | 定　　价 | 40.20 元 |

本书如有缺页、倒页、脱页等质量问题，请到所购图书销售部门联系调换。

策划编辑　张夏菲
责任编辑　张夏菲
封面设计　王　雎
版式设计　胡志萍
责任校对　杨雪莲
责任印制

# 目　　录

# Contents

# 代序——纪念伟大的先行者 司徒华城教授

杨宝智

从我接到司徒华城老师的《弦乐艺术史》遗稿至今整整15年了。

15年前，由于正在开设《弦乐艺术史》课的司徒华城教授突然因心脏病逝世，中央音乐学院领导找我谈话，希望我接过他的这门课。于是我从司徒老师的遗孀钱沈英女士手中，接过他的这份沉甸甸(足有好几公斤)的手稿。他在手稿中严谨的楷书和秀丽的英文字体，足以反映了他的人格、他的修养、他的博学以及他的治学态度。后来，我又在管弦系和教材科分别拿到他在不同的两届课程中印发过的油印讲义。

看了他的这些材料，更觉得司徒老师这个人太了不起了。

司徒老师的父亲司徒梦岩早年留学美国，学习造船，兼学制作提琴和演奏提琴。回国后任教于上海精武会西弦部，是最早一批中国提琴教师之一，除了教出广东音乐大师吕文成、尹自重之外，由他亲自调教的几个儿女都在中国音乐舞台上留下了不可磨灭的痕迹：上海交响乐团的司徒海城，是上海提琴界巨擘；在台湾的司徒兴城，创记录地成功举办过四种不同乐器(小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴)四首代表性奏鸣曲的独奏音乐会；曾任中央乐团首席大提琴手的司徒志文，领导"爱乐女"女子室内乐团推广新人新作驰名国内外；成就最大的是原任中央乐团首席小提琴兼巡回演出独奏家小组成员、后任中央音乐学院教授的司徒华城，他毕业于上海沪江大学，英文好，并有广博的人文科学和自然科学的知识，音乐艺术方面更是师出名门(小提琴琴艺从师于19世纪一代宗师约阿希姆的关门弟子威廷伯格)。因而讲授西方弦乐艺术史，对于有丰富的实践经验和理论基础的司徒华城来说，是胜任有余的。

但是，就我所知，在国内尚未出版过全面的西方弦乐艺术史(而不只是小提琴艺术史)方面的书籍，而备课的绝大部分资料，主要都要靠司徒老师亲自从浩瀚的有关的英文书籍(他家里就有很多藏书，再加上从中央音乐学院图书馆借来的书)中翻译出来，再加以整理。这里的工作量之大，无法估计。

在他的讲义中，《弦乐艺术史》实际上主要是西方弓弦乐艺术史。被分为："弦乐器的诞生及琴与弓制造史"、"小提琴艺术史"、"中提琴艺术史"、"大提琴艺术史"、"低音提琴艺术史"和"竖琴艺术史"等几个部分。在"小提琴艺术史"和"大提琴艺术史"中是以各学派的诞生、发展、消亡和各学派的代表人物生平及其贡献为主线的。在手稿中还有刚刚开了个头而没有来得及完成的"室内乐"部分和"小提琴艺术史"中尚待补充的"重要作品介绍"的一些片段，他还想写"吉他艺术史"，但只有标题。

现在接力棒传到我这里，我能完成好吗？即使不能，也要硬着头皮尽全力去做好！

我第一次见到司徒老师，是在1962年夏天。那时我在重庆当了几年"右派"刚平反不久，回家

省亲途经北京，在音乐厅门前看到海报，知道他晚上将要上台参加演出。我从农村回城前就听说他曾演奏过我在1956年当学生时改编的小提琴曲《喜相逢》，那时就很想见他一面。没想到这次在音乐厅门口恰巧看到了司徒老师，我上前自我介绍了一下，怯生生地说："我想听听您拉《喜相逢》可以吗？"不料他说："遇见你太巧了，正好我今天晚上就有这个节目，有票吗，给你一张。我这几年常演奏它，效果很好的。"我说："这几年？您不怕我是右派分子，您演奏了，人家会批判您吗？"那些年代，"右派"等于病毒，作品沾上它就很难上演。"你这东西群众欢迎得很嘛！再说，为了艺术冒点险怕什么？"就这句话，至今我仍感慨不已。后来许多年，在我业余编创小提琴曲当中不断受到他的鼓励和不厌其烦的指导。

正是由于他给原上海音乐学院小提琴民族化实验小组成员们的推荐，在"文革"之后，1978年春天，正当开展"实践是检验真理的惟一标准"讨论的时候，我这个"摘帽右派"得以从重庆被借调到上海音乐学院管弦系，从事把西方的演奏技巧和我国传统文化结合起来编创小提琴（及其他弦乐器）乐曲和研究小提琴演奏中国民族风格的曲调中的特殊手法的工作。80年代，我被借调回中央音乐学院，继续做这项工作，并开设《西方弦乐名作研究》讲座。

记得那是1987年深秋的一天，他下了课后在路上碰到我，我们聊了起来，他说："我们搞《弦乐艺术史》这个课题的目的是什么呢，除了能更深入、更准确地掌握各国作品的风格之外，我想更重要的是为发展我们自己的弦乐艺术提供借鉴。所谓'他山之石，可以攻玉'。你看，小提琴本来最初是在意大利诞生和发展的，后来，法里纳和托列里等意大利人以及到意大利留学的德国人皮森代尔等把意大利的技巧传到德国，德国人把它和日耳曼民族的音乐传统结合起来，在18世纪初就产生了像巴赫的《无伴奏赋格曲》和《夏空》这样伟大的作品，到现在依然是国际比赛的必拉曲目。法国也一样，开始的时候，法国人只会用第一把位拉一些简单的舞曲，跟意大利人学习了以后，以巴黎音乐院为中心建立起来的法国学派，不但出了很多提琴家，而且在19世纪产生了许多献给这些提琴家的充满法兰西精神的伟大作品。再如，波兰小提琴家维尼亚夫斯基到法国留学后，把法国的优秀成果与波兰的民族音乐结合起来，写下了波兰舞曲、玛祖卡舞曲等很多名作；西班牙小提琴家萨拉萨特到法国留学后，又将法国的优秀成果与西班牙的民族歌舞音乐结合起来，写了很多脍炙人口的西班牙舞曲……这都是你在教学中和舞台上常见的。其他国家，像俄罗斯、匈牙利都是这样。我们老说中华民族是个伟大的民族，有五千年文化，难道不能学习了西方的先进技术后与自己民族的音乐文化结合起来产生伟大的作品吗？诚然，50年代的《梁祝》协奏曲是个成功的经验，但是难道光是作曲家的事情吗？当然，这个题目很大，也很重要，过两天我们找个时间再找一些人好好讨论一下。"

可是，两天后，一大清早，我看到了的是一张白纸写着黑字：我院司徒华城教授，因患心肌梗塞，于昨晚……我流着泪整理他的遗稿，并在同事们和各方面的支持下，转录了相应的音响、录像资料，准备开设《西方弦乐名作研究》课。

在备课当中，我还在图书馆发现了60年代毛宇宽老师的《弦乐艺术史》讲义，可惜只有到巴罗克时代为止的小提琴艺术史部分，从观点看来是以当时从俄文书上翻译过来的资料为主，虽然不少地方"以阶级斗争为纲"，但史料十分宝贵。80年代又拜读了韩里教授发表在《中央音乐学院学报》中的四篇《弦乐艺术发展史》的讲义选登，虽然只讲了小提琴艺术，但收益甚大（现在我们这本书稿已经吸收了韩里老师的观点，同时还加入了：乐器制造发展史、演奏技巧发展史、弦乐教学发展史、弦乐作品发展史以及演奏美学发展史等几个方面内容）。

后来我除了在中央音乐学院讲过这门课外，还先后给上海音乐学院研究生讲过两届，在四川音乐学院讲过两届。讲授的内容只包括西方弓弦乐器的艺术及室内乐，至于竖琴和吉他等西方拨弹弦乐器，因为对这些乐器不很熟识，所以未敢问津。在讲课过程中发现：与通常的音乐史分期并行（巴罗克、古典、浪漫、现代）安排顺序，更易于和其他科目接轨。1993 年应上海《音乐爱好者》杂志约稿，为一般音乐爱好者阅读而写的《西方弦乐艺术史话》（1994 — 1997 连载），就已经是按照现在这种分期安排章节了。

1985 年秋天起，我被应聘为天津音乐学院弦乐研究生开设过两年《西方弦乐名作研究》课，现在我们这本书的合作者——张蓓荔教授，就是当时的硕士研究生。她从 1989 年就开始讲授《西方弦乐艺术史》和《西方弦乐经典作品》课，至今已经有十余年了。司徒老师在天之灵应该为他有这样优秀的接班人而感到欣慰！

# 第一章　弦乐器的起源、形成、演变、构造及制作家

## 第一节　弦乐器的起源

当你听到在小提琴上奏起那迷人的、富有磁力的旋律，或是聆听从大提琴上发出那深沉的、沁人心脾的音响的时候，你可曾想到人类为寻找这种在弦上发出的美妙声音经历了多么漫长的历程！

从各类乐器出现的先后来说，最早出现的不是弦乐器，而是打击乐器。在西伯利亚曾经发现三万五千多年前的被人们加工过的兽骨，当中有一个记号，标明那里是共鸣点——发音最好的地方。随后出现的是吹奏乐器：人们发现螺壳、羊角和卷起来的树叶可以吹响，并且可以改变音高，就开始效法大自然制作吹奏乐器。从出土文物来看，在鸟兽的骨头上面钻洞而制成的"骨笛"和距今六千七百多年前我国人民用陶土作原料制作的"埙"被公认为世界上最早的一批吹奏乐器。渔猎时代的先民，在庆贺射杀野兽而欢舞时，发现拨动弓上的弦能发出悦耳的声音（甚至改变其张力或长度还能发出不同的音高），这也许可以算作人类创造弦乐器的开始。

现在发现的最早的弦乐器，是在西亚两河流域美索不达米亚平原（即今日的伊拉克一带）的乌尔王朝（公元前3500年）陵墓里发现的竖琴，它的形状就像一把射箭的弓。后来在这一地区和埃及以至波斯（即今日的伊朗）的出土文物和雕刻中，都发现了这种弓形竖琴的残骸或是图画。基督教的《圣经》上记载的古犹太人领袖大卫王，传说是历史上第一位竖琴演奏大师，他为竖琴与声乐写下了大量优美的诗篇，其文字至今仍传颂于世，可惜乐谱已经无法考证。

当竖琴从一根弦向更多的弦发展的时候，弓的拉力就渐渐显得不够了。于是人们在最外面第一根弦改用一根木质小圆柱来支撑着弓的两端，以便中间可以承受更多的拉力。考古的史料表明，从公元前3200年到公元前1600年间，弦的数量从3根增加到22根。西汉（公元前）时候，竖琴传入我国，后来我们称为竖箜篌的乐器，就是它的变种。这时候，人们发现了"共鸣"现象。传说某位智商特别高的先哲在地中海边的沙滩上散步时，无意中踢着一块乌龟壳，听到了非同凡响的声音，从而联想到制作乐器也可以利用这个原理。事实上在竖琴向更多的弦发展的同时，人们还发现，弦也可以和小圆柱垂直，一端系在圆柱上，另一端系在弓的中部；而当弓的中部和乌龟壳连接起来的时候，拨动弦的声音不但比以前大好几倍，还好听得多（即利用共鸣的原理）。于是在公元前3000年左右，在两河流域又出现了里拉（Lyra）琴，或译为抱琴。现在许多代表音乐的标志图案，就是以里拉琴为模型加以美化而成的。欧洲许多油画中的小天使常常抱着里拉琴在天上飞着演奏，说明这件乐器在当时的重要地位。

尔后，人们在葫芦、椰壳、竹筒、木箱以至木板上，都发现了共鸣现象并加以利用。世界上不同地区的各个民族，根据自己历史形成的不同习惯、爱好，不同的条件，创造出不同的弦乐器和弦乐艺术。

在西亚，出现了可以分别调节每一条弦音高的乌特（Ut）琴（长颈或短颈的），也称琉特（Lute）

琴，或译为“诗琴”，后来传到欧洲。在波斯坦遗迹中发现的在公元前800年左右的波斯萨珊王朝时代的工艺品银器浮雕中琉特琴，它的音箱是剖梨形的，有点像我们现在的琵琶。公元前5世纪，古希腊还流行一种重要的弦乐器叫基萨拉(Kithara)，是里拉琴的变种，比里拉琴大，有5～11根弦（里拉琴只有4～7根弦），用象牙或金属的拨子弹奏。至于后来西方各种类型的吉他(Guitare)以及印度乐器之王西塔尔(Sitar)是否是它的子孙后代，有待于史学家们去考证。

东方古时候最重要的乐器“琴”（七弦“古琴”的前身）和“瑟”（“筝”的前身），也有三千年以上的历史了。音乐的“乐”字，中国古代象形字写作“樂”，是表现把丝弦绑在一块木头的两端，而中间用拨子弹拨，这就是琴了。在周、秦时期（公元前1000—公元前200年），琴是弹拨乐器的总称。战国早期的琴，从出土文物来看，只有五弦琴和十弦琴两种（现在我们见到的七弦琴是汉朝以后才有的）。五弦琴的木板所起的共鸣作用比较微弱。而瑟的各条弦底下有音柱，可以左右移动，以调整发音弦的长度来定音的高低。弦和音柱底下是块大木板，既支撑弦的张力，也起共鸣作用，这种共鸣音量比五弦琴大得多。瑟的这种结构，对日后西方弦乐器中琴马的诞生是富有启迪意义的。到秦朝的时候，在边疆修筑长城的老百姓，受到外族拨弦乐器的启发，创造出一种叫“弦鼗(táo)”的乐器，它是直柄，圆形的音箱上两面蒙皮，用手弹，后来发展成三弦。汉朝时候又出现一种“直项琵琶”，也是直柄、圆形音箱，四条弦，有“品”，竖抱着用手弹，后来演变为“阮咸琵琶”（简称“阮”）。

表1-1是根据到目前为止我们所知道的出土文物（包括陵墓中挖掘出来的实物、雕刻和图画）而排列出的公元前拨弦乐器在世界各地出现的情况。

表1-1

| 年　代 | 乐器名称 | 出现所在地区 | 弦的数目 | 形制特点 |
|---|---|---|---|---|
| 公元前<br>3200—2000 | (1) 竖琴<br>(2) 里拉 | 西亚两河流域<br>同上 | 3～11<br>4～7 | 弓形<br>半椭圆形 |
| 公元前<br>2700—2100 | 竖琴 | 北非尼罗河流域 | 1 | 弓形 |
| 公元前<br>2000—1600 | (1) 竖琴<br>(2) 西塔尔 | 西亚两河流域<br>同上 | 22<br>9 | 弓形或角形<br>平放用槌击 |
| 公元前<br>1000—800 | (1) 维音(Vin)<br>(2) 竖琴<br>(3) 乌特 | 伊朗高原（波斯坦遗迹）<br>同上<br>同上 | 3～5<br>5～7<br>5 | 角形<br>弓形<br>短项剖梨形音箱 |
| 公元前<br>700—400 | (1) 里拉<br>(2) 基萨拉 | 希腊半岛<br>同上 | <br>7 | 半椭圆形<br>长梯形 |
| 公元前<br>600—200 | (1) 琴<br>(2) 瑟<br>(3) 弦鼗 | 黄河流域<br>同上<br>同上 | 5，10<br>25 | 长条平放<br>长方平放<br>长项圆形音箱 |
| 公元前<br>200—0 | (1) 直项琵琶<br>(2) 筝 | 黄河流域<br>同上 | 4<br>13 | 长项圆形音箱<br>长方平放 |

到了公元7至9世纪的时候，两河流域的巴格达城（阿巴斯王朝）和黄河流域的长安城（唐

朝）是世界上两大音乐文化中心，它们都处在各自的黄金时代，而且相互间交流十分密切。自南北朝开始，特别是隋唐以来印度、波斯和阿拉伯的各种乐器不断地通过新疆传入我国中原，其中各类乌特（琉特）琴被我们称为龟兹琵琶或曲项琵琶（有五条弦的又叫五弦琵琶）与中原早期的直项琵琶相融合，演变为具有高度表现力和技巧的、能使‘满座重闻皆掩泪’的弹拨乐器——琵琶。

尽管弹拨的弦乐演奏艺术有这么高度的发展，人们还是不满足于这种断断续续的声音。所谓“丝不如竹，竹不如肉（肉是指人的声带发出的声音）”，就是说弹拨的丝弦总是离歌唱比较远，还不如能连续发音的吹奏乐器。于是人们想方设法创造出一种能连续发声的、接近歌唱的弦乐器。

## 第二节　欧洲弓弦乐器的形成及演变

### 一、提琴的远祖和近亲

#### （一）提琴的远祖——列贝克、菲德尔、弓弦里拉

1. 列贝克

不少欧美出版的有关弦乐发展历史的书上都记载 据传说（无信史可考），最早出现的弓弦乐器是公元前锡兰（今斯里兰卡）的一位叫拉万那（Ravana）的皇帝发明的，用他的名字命名，就叫拉万那斯特朗（Ravanastron）。这个乐器的形制（见图 1–1）和我们现在的二胡很像：一个圆筒，一边口上蒙上一层蟒皮（南亚热带蛇蟒很多），镶上一条长长的直木柄，张着两根弦。经过长远的年代，由士兵和商人经过印度，向西传入波斯、阿拉伯，再传到世界各地。由于受到不同的地域、不同的时间、不同的民族习惯、不同的爱好和审美观的影响，拉万那斯特朗的形制曾发生过许多的变异，在各地的名字也不相同。

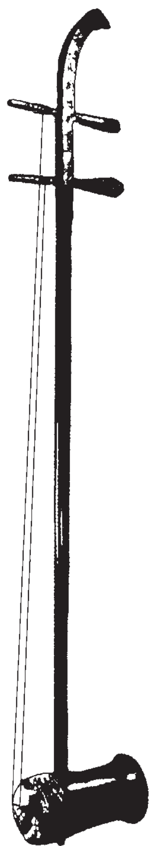


图 1–1　拉万那斯特朗（Ravanastron）

公元 7 世纪前后拉万那斯特朗传入阿拉伯，称为拉巴伯（Rabab），传入波斯、土耳其和北非，称卡曼加（Kamancha，Kamanja，Kaman 即‘弓’），后来反过来再传回印度、缅甸，再传到马来西亚、印度尼西亚，又都各自取了不同的名字。它们的音箱（共鸣体）的形状也由各族人民因地制宜改变成梯形、长方形、葫芦形、柳叶形、剖梨形（像竖着剖开的半个梨子）或其他各种形状。有些音乐学家把它们统称为弓弦琉特（Bowed Lute）（见图 1–2 和图 1–3）。

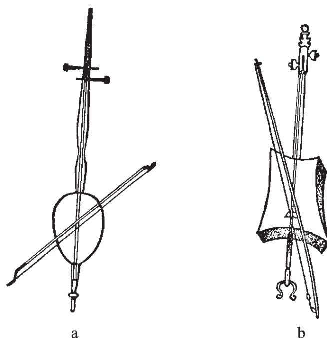



图 1–2　拉巴伯：a.阿拉伯本土的拉巴伯；b.埃及、摩洛哥等地的拉巴伯

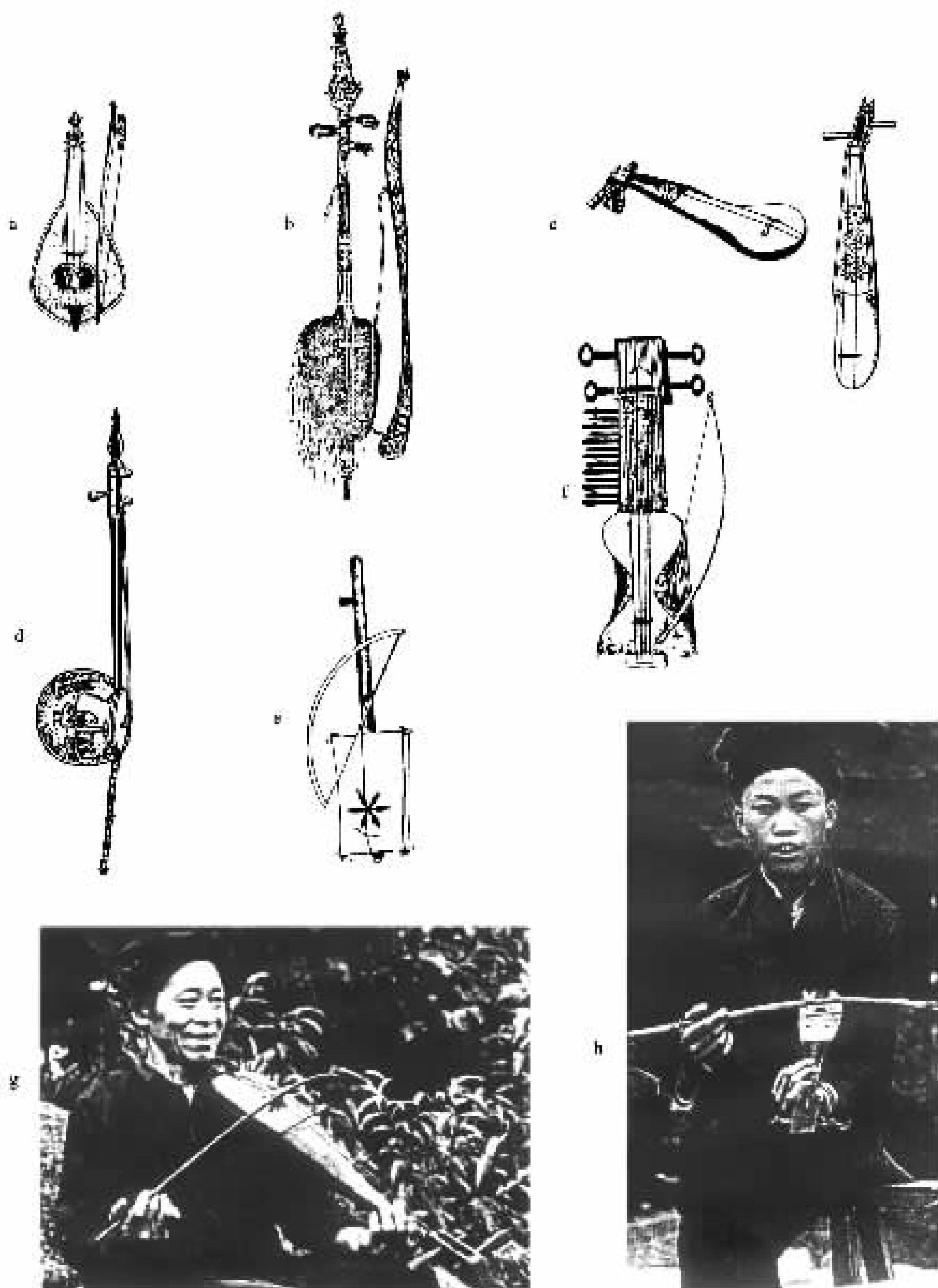


图 1–3　拉巴伯传到世界各地后的变化：a.克里特岛的弓弦里拉；b.西马来西亚的拉巴伯；c.北非的拉巴伯；d.印度的卡曼加；e.印度的萨朗基；f.叙利亚的拉巴伯；g.我国苗族的瓢琴；h.我国侗族的牛腿琴

后来信奉伊斯兰教的阿拉伯人征服了地中海沿岸，一直打到西班牙，把灿烂的伊斯兰文化也带到西班牙，并在安达露西亚地区建立了音乐学校；所以，8 世纪以后这些称为拉巴伯、卡曼加或弓弦琉特的乐器也随着他们渡过红海，通过北非，由直布罗陀海峡传入西班牙。欧洲人称之为列贝克（Rebec），列贝克被认为是提琴的远祖之一。列贝克后来从西班牙逐渐散布到欧洲各地，样子略有变化（见图 1-4 英国 13 世纪袖珍画上的葫芦形列贝克和图 1-5 西班牙 13 世纪直角木箱上的柳叶形列贝克），名称也大同小异，如法国称 Rubebe，意大利称 Rebecca 等。

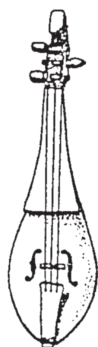


图 1-4
葫芦形列贝克



图 1-5
柳叶形列贝克

然而列贝克的构造和现代提琴并不相同，它的背面是剖梨形而面板是平的，像个长瓢，琴颈是从琴身延长出来的部分。我国苗族的瓢琴、侗族的牛腿琴（或称牛巴腿）和它极为相像，只不过只有两根弦，而列贝克是三根弦，定弦是五度即 G — d — a。演奏姿势则牛腿琴和列贝克都是搁在胸前或锁骨的地方。从定弦和演奏姿势这两点看来，在提琴乐器的形成中有着强烈的影响。

2. 菲德尔

在中欧，日耳曼民族和斯拉夫民族的地区流行的弓弦乐器，称为吉格（Gigue,Giga）或菲德尔（Fiddle）——又叫维埃尔（法：Vielle）。它们在流传的过程中不断演变，到 15 世纪时，其构造和现代提琴已经接近：有拱型的背板，平的面板，有边板和琴颈，形状也由圆腰的剖梨形演化为葫芦形，有腰以便于演奏边弦。面板上的共鸣孔也从腹中 1~2 个圆孔演化为在两侧的括号形的长弯孔，定弦是五度 — 四度（如 G — d — g）。菲德尔有五根弦，四根发音，一根是不发音的"共鸣弦"。吉格的弦有三根的、六根的，或更多的。不论是流浪艺人谋生，还是贵族娱乐，村民跳舞或是宗教仪式，各种场合都能派上用场。演奏时除了用弓子拉之外，也有用转动的轮子擦弦来发声的（见图 1-6）。

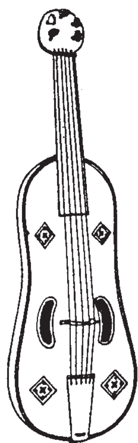


图 1-6　菲德尔



图 1-7　F.利纳罗尔制作的高音里拉琴，威尼斯，1953。琴身长度：505 毫米

3. 弓弦里拉

弓弦里拉（Bowed Lyra）分为两种：用手提着演奏的高音乐器称"手提里拉"（Lyra da Braccio）（见图 1-7）；两膝夹着演奏的中低音乐器称"膝夹里拉"（Lyra da Gamba）。它们的外形和构造，有一些已经和现代提琴很相似，只是指板很短，琴头是平的，较

长，没有槽，栓弦像吉他，搁在胸前演奏时，弦轴朝上。它们有各种形状的音孔，琴弦从 3 根到 15 根不等。弓弦里拉传到英国和爱尔兰称为克鲁特琴，其构造和里拉大同小异，只是尺寸不一、式样繁多，没有固定的规格。

以上介绍的，可以说是提琴的远祖。对于亚洲的弦乐器怎么传到欧洲的说法，除了上述的西班牙一说之外，有些人认为可能在 7 次十字军东征时被带到欧洲，也有人认为可能从黑海和里海之间传到俄罗斯和东欧，甚至有人认为通过地中海直接从意大利登陆。但也有的学说认为提琴类乐器并非起源于亚洲，而是在北欧的斯堪的那维亚，甚至有的俄罗斯人认为斯拉夫民族从远古时代起就有了这类乐器，只是由波希米亚和西里西亚的移民带到意大利而已。这些说法都可以参考，但有一点可以肯定的，就是提琴类的弓弦乐器最初的起源不是在意大利，而是从外地传入意大利的。

（二）提琴的近亲——维奥尔琴

大约在 13 — 15 世纪之间，在意大利逐渐形成一种叫“维奥尔琴”（Viol，或法：Viole，又译古式提琴或古提琴）的弓弦乐器。它吸取了琉特琴和菲德尔琴的一些优点，样子已经有点像现代提琴：有较高的侧板、下垂的琴肩、腰部有向内弯的中环及音孔等，但其构造和演奏手法与提琴类乐器还不尽相同。维奥尔琴的弓是向外弯的，和以前的二胡弓差不多，持弓时手心向左上方放在弓杆的下面，演奏时手腕很松，并用中指调节弓毛的松紧，与拉二胡的方法很相似。它的发音柔弱、恬静，带有鼻音，由于它音质清晰、有利于演奏复调，很适合文艺复兴前后欧洲贵族阶层的审美趣味。

维奥尔琴以演奏方式来划分有两大类：低音的用腿夹着拉，称“腿夹维奥尔琴”（Viole da Gamba）；高音的用手提着垂直放在腿上拉（像拉二胡似的），称“手提维奥尔琴”（Viole da Braccio）。按不同声部来划分又分为：高音维奥尔琴（Treble viol）、中音维奥尔琴（Alto Viol）、次中音维奥尔琴（Tener Viol）、低音维奥尔琴（Bass Viol）等。起初维奥尔琴的形状是各种各样的，但它高高的侧板，下垂的琴肩和内弯的中环，到 17 世纪已基本定型。维奥尔琴的制作很讲究，选料精良。面板是拱起的，背板却是平的，只是在顶部接近琴颈处有些倾斜；背板经常加上几条横贯的木条来加固。侧板很高，用羊皮条或麻布作衬条来加固。面板、背板没有突出的琴边。琴颈宽而平，有时很薄，用绷紧了的羊肠在琴颈上作为“品”（Foret），经常用 7 个品（有时候 8 个），按半音排列。琴弦离指板很近，以便于按弦。大多数维奥尔琴有 6 根弦（见图 1-8），但也有 7 根或 14 根的（见图 1-9 和图 1-10）。6 根弦维奥尔琴的标准定音方法是按相隔四度、四度、大三度、四度、四度的音程关系。即高音维奥为 d — g — c — e — a — d、中音维奥为 G — c — f — a — d — g、低音维奥为 D — G — c — e — a — d，当然，因地区不同，也还有另外的定弦法。

维奥尔琴自问世以来，很快就成为文艺复兴（14 — 16 世纪）到巴罗克时代（17 — 18 世纪）上层社会最流行的弓弦乐器，它们不但用于伴奏声乐，还作为独奏乐器一直活跃到 18 世纪中叶。维奥尔族乐器和提琴族乐器并存了二百年之久——从 17 世纪到 18 世纪是维奥尔族乐器的黄金时代，到 18 世纪中叶以后，终于被提琴族乐器所淘汰。它们虽然不是提琴族乐器的直接前身，但对提琴的形成和发展有很大的影响，可以说是提琴的近亲或近缘。维奥尔族乐器的演奏技术和很多有艺术价值的作品，对后来的大提琴特别是低音提琴有很大的影响，中提琴也采用了许多维奥尔琴的作品。



图 1-8　1659 年英国人演奏的 6 弦维奥尔琴



图 1-9　1664 年法国人演奏的 7 弦维奥尔琴



图 1-10　14 弦维奥尔琴

自维奥尔族乐器被淘汰后，销声匿迹了一个多世纪（正是提琴族乐器迅猛发展的时期），在 19 世纪后半叶，法国著名大提琴家托贝彻（Auguste Tolbecque 1830 — 1919）和德国大提琴家威特（Paul de Wit 1858 — 1925）对于低音维奥尔琴产生了浓厚的兴趣，他们研究及学习它的演奏法，并在音乐会上演出鲍凯里尼和门德尔松为奥维尔琴写的独奏作品。而真正复活维奥尔琴的带头人要推 20 世纪的英国小提琴家多尔迈奇（Arnold Dolmetsch 1853 — 1940），他正式组建了专门从事演奏并制作维奥尔琴的机构，收集了 16 — 18 世纪的乐器和乐曲，组织用古乐器演奏的音乐会，受到公众的注意，与此同时，德国一位大提琴家格鲁默尔（Paul Grümmer 1879 — 1965）发表了膝夹维奥尔琴的教程（Viola da Gamba Schule），于 1928 年在莱比锡出版。

第二次世界大战后，1948 年在英国成立了维奥尔琴协会（Viola da Gamba Society），1963 年在美国建立了美国维奥尔琴协会（Viola da Gamba Society of America），出版刊物并报导演出动态。从 1970 年以后，演奏维奥尔琴的人越来越多，在欧洲、北美、甚至日本都逐渐普及。大学和音乐院校纷纷购置维奥尔琴，成年人演奏它作为业余爱好，孩子们无需先学小提琴或大提琴就很容易上手学会，大批的维奥尔琴制作者和仿造古琴者也应运而生，其中包括荷兰的波林克（J. Bolink），英国的凯斯勒（D.Kessler）和卢比欧（D.Rubio），瑞士的雷赫林（P.Reichlin），美国的瓦扎克（D.Warzack）等。维奥尔琴演奏家的人数也在迅速增长，如温津格尔（A.Wenzinger）、柯赫（J. Koch）、杜佩列（D.Dupie）、萨沃尔（J.Savall）和约翰·徐（John Hsu）等。他们按照 16 世纪以来维奥尔琴演奏的技术，不断地钻研，力图恢复它的本来面目。当代许多作曲家们也热心地为这个新生的古乐器谱曲，其中最热心的有阿列尔（B.Arel）、巴多罗米（P.Bartholomee）、迪克森（P.Dickson）、弗里克尔（P.R.Fricker）、罗耶布（D.Loeb）、戴维斯（P.M.Davies）等。

## 二、提琴的诞生

即使有了远祖和近亲，但是假若没有新的思潮和新的美学观念，没有先进的科学和生产技术，提琴是不可能诞生的。

在威尼斯等意大利的沿海城市，由于海上贸易发达，新兴市民阶层的思想和感情都得到解放。15世纪东罗马帝国被土耳其人灭亡前后，有许多希腊的学者跑到意大利来避难；他们以宣讲古希腊的文学和艺术为业，同时借此鼓吹自由、民主，提倡科学、人权，这种"人本主义"的思潮和意大利新兴市民阶层的需要结合起来，掀起了一场被恩格斯称为"人类从来没有经历过的最伟大的变革"的文艺复兴运动，加速了对新文化的探索。于是，"中世纪的幽灵消失了，意大利出现前所未有的艺术繁荣"（恩格斯），他们以古希腊的自由艺术为样板，强调对"人"的兴趣（而不是对神），力图发挥人的创造才能，表现人的意志和感情，佛罗伦萨和威尼斯那些造型艺术大师的人体雕塑和油画，给后世留下许多不朽的珍品。

音乐也逐渐从中世纪的约束中被解放出来。过去在禁欲主义的思想指导下，专业创作手法单一：旋律必须是钦定的（如格里高利圣咏等）、节奏型十分死板、乐句的结构要讲究所谓"诗体"、律制限制在毕达哥拉斯律（即"五度相生律"）之内不得逾越、连调式也只准用七种教会调式。现在的新兴市民阶层可不管那一套了，在自由的民间艺人倡导下，音乐艺术出现了以下的一些变化：在复调音乐继续向前发展的同时，主调音乐兴起；音调的表情扩大了，例如，音量强弱的幅度增大了，音域增宽了；不依附于声乐、戏剧的独立的器乐音乐大大增加，器乐的技巧性和表现个体意识的独奏音乐得到了发展。这些变化归结到一点，就是要摆脱"神"的约束，表现"人"的情感，寻找"人"的声音。这时，维奥尔琴的音响和性能（供宗教仪式合奏或贵族们在闺阁中娱乐等）已经不能适应时代和市民阶层的需要。人们期待着一种新的弓弦乐器，她能够更接近于"人"的声音，能表现人类自己的（而不是在冥冥中的"神"的）强烈的、具有个性的、自由奔放的感情。

为了使琴发出人的声音，意大利的制琴大师们曾经为此走遍整个欧洲，研究各种教堂、宫殿、桥梁、城堡，观察各种雕塑、油画、壁画，思索它们的美的形象与音响震撼人心的源泉。他们追求的不单是外形美（小提琴那优美的曲线使人想起雕塑中的天使），也不单是结构科学、便于演奏，而首先是胸中蕴藏着一种大胆的设想：用几十片木片发出人世间最美妙、最动听的音响——类似人的歌唱，表现人的感情的歌唱。

虽然无法证实是谁第一个造出小提琴来，但是，在16世纪初（从意大利北部的米兰和威尼斯地区发现的壁画来看）最早一批还未完全定型的小提琴已经诞生了。与此同时，在法国和波兰也有类似的发现。但从数量上的优势来看，足以令人相信提琴诞生的地方应为意大利北部的米兰地区的两个小镇——克里莫纳（Cremona）和布里西亚（Brescia）。

16世纪初期的克里莫纳是米兰附近波河河畔的一个恬静的小镇，那里有被当时人们称为"意大利最高钟楼"的高达400英尺哥特式建筑。当地人多以制造各种乐器——包括维奥尔琴和键盘乐器为职业，也兼作别的木器活。人们生活在美丽的风景和迷人的音乐环境里，自然与人非常协调地融为一体。

被称为提琴制作祖师爷的安德烈·阿玛蒂（Andrea Amati 1511—1580），最初是作为制造弓弦里拉和维奥尔琴的学徒，但是不久以后，他开始有了自己的构想。他在维奥尔琴形制的基础上，吸取了列贝克等其他弓弦乐器的隆起背板和五度调弦等特点，设计出流传至今的、发音透明而柔

和、造型美观而有诗意的、只有四根弦的、指板上没有‘品’的提琴。在大约40年的岁月中，他一直是从维奥尔琴演变到提琴这一潮流中的主导者。

目前大家公认：使提琴类弓弦乐器定型的是克里莫纳的阿玛蒂家族。

与此同时，在离克里莫纳仅仅几十里的布里西亚（Brescia）小镇，有一位名叫葛斯帕罗·达·萨洛（Gasparo da Salo 1540—1609）的制琴大师，也开始在制作提琴类乐器。不少音乐史学家认为最早的提琴类乐器制作家是葛斯帕罗·达·萨洛。他制作的琴发音比较响亮，穿透力强，还有点深沉。

提琴的灵魂无疑是文艺复兴运动的产物。然而提琴的结构和形体却是许多学科（如数学、物理学、化学、声学和材料学等）令人惊叹的结晶。科学如果不发展到这个地步，提琴也不会出现。进步的美学思想与生产技术水平是音乐文化，包括乐器的改革、发展、更替的两个决定因素，也是天才赖以展示的必要条件。提琴的出现，得到了新兴市民阶层的欢迎。17世纪初的音乐评论家梅尔森写道："维奥尔琴是哀伤而懒洋洋的，里拉琴淡而无味，而小提琴却是活泼愉快的。她的声音有力而锐利，所以比维奥尔琴和里拉琴更能激动人心，是最完美、最优秀的乐器，可以说是乐器之王（当时钢琴还未出现）。"[①]

我们可从表1–2和图1–11来进一步了解提琴族乐器与维奥尔琴族乐器的区别。

表1–2　提琴族乐器与维奥尔琴族乐器的比较

| 比较项目 | 维奥尔琴族 | 提琴族 |
| --- | --- | --- |
| 背板弧度 | 较平 | 较拱 |
| 琴马弧度 | 较平（便于演奏复调） | 较拱（便于演奏旋律） |
| 指板上的刻度 | 有品 | 平而无品 |
| 弦的紧张度 | 较松 | 较紧 |
| 定弦的音程 | 四度—大三度 | 五度（低音提琴除外） |
| 高音乐器持琴姿势 | 手提放在腿上 | 早先置胸前，后改放肩上 |
| 持弓姿势 | 手心向左上方 | 手心向下 |
| 把位的使用 | 基本上固定一个把位 | 换把 |
| 发出的音色 | 柔弱、朦胧 | 既能响亮有力，又可柔和 |

但是事实上维奥尔琴在提琴出现后，并没有像油灯被电灯代替那样马上被取而代之，相反，这两大类乐器在欧洲并行发展了两百多年之久。维奥尔琴在17、18世纪还曾经达到它的黄金时代，因为它受到占统治地位的贵族阶层和知识分子的喜爱。特别在法国，僧侣和王公是维奥尔琴的庇护者。1740年在法国发表的《从小提琴的侵犯和大提琴的觊觎中捍卫维奥尔琴》论文里写道："高贵的人都知道，要排遣寂寞，要为自己（而不是为别人）寻欢作乐，就可以拉拉维奥尔琴，并仅仅和自己可爱的夫人——那位出色的拨弦古钢琴弹奏者——共享此乐。……骚人雅士们把维奥尔琴当作命根子放在卧室、书房或在至尊的肖像旁让它占一席之地。至于小提琴，那个马尾巴拉羊肠子的玩意嘛，只配放在过道里，或赶到楼梯底，让它和猫儿谈情说爱去吧！"[②]

①② 转引自毛宇宽《弦乐艺术史》讲义，20世纪60年代油印，存中央音乐学院图书馆阅览室。

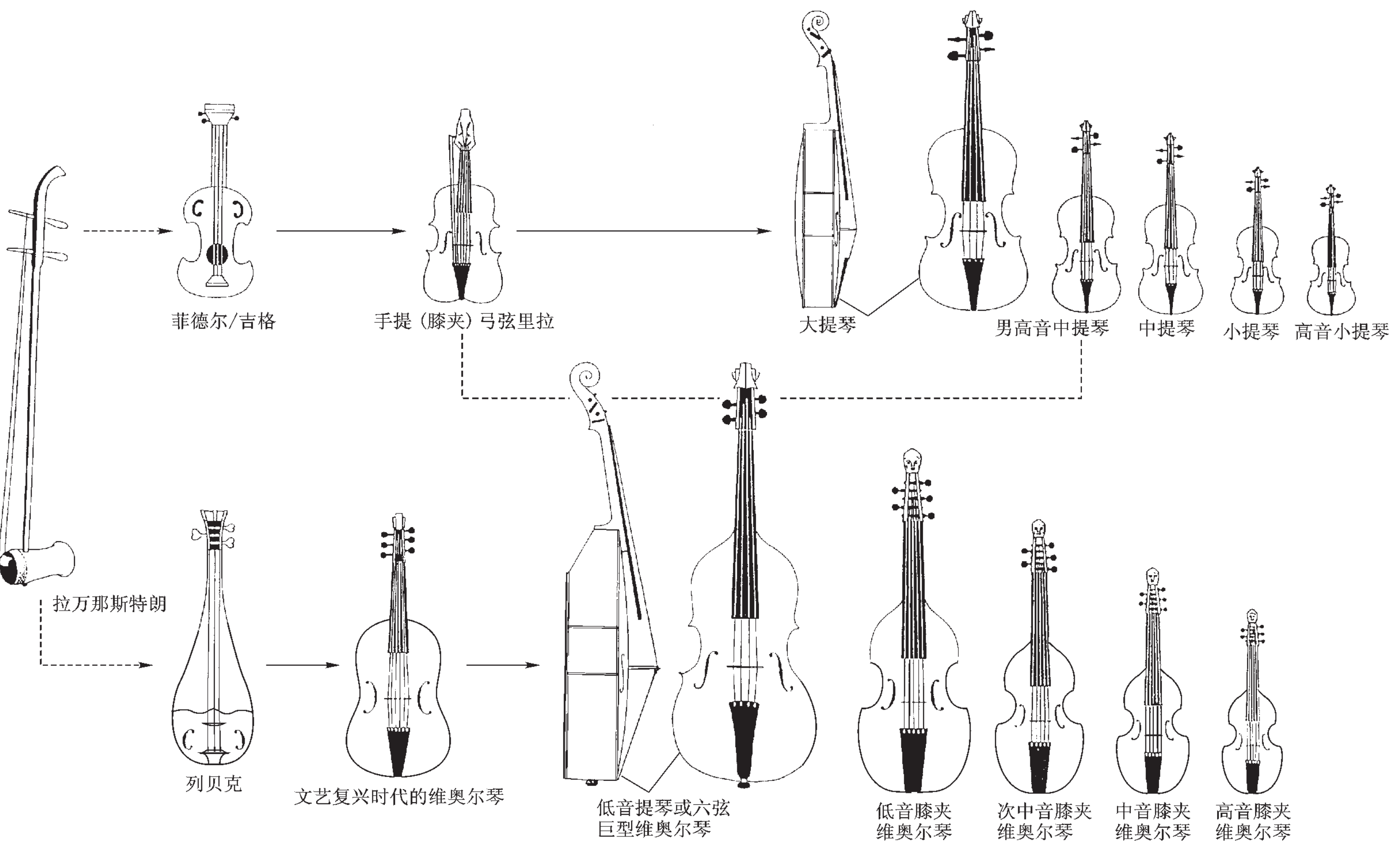



**图 1–11　提琴族与维奥尔琴族的演变根系图**

而在意大利，提琴的命运就不同了，“在意大利资本主义生产发展得最早，家奴关系也瓦解得最早。”（马克思）这里曾经是文艺复兴的发源地和中心，市民欢迎提琴，所以提琴最早进入音乐的殿堂。克里莫纳人、作曲家蒙特威尔第（Claudio Monteverdi 1567—1643），作为威尼斯歌剧乐派的创立者，在他所创作的歌剧中，乐队的编制比以前大，提琴类的弓弦乐器开始占据主要的地位（他还扩大了弦乐的表现力：诸如颤弓、拨弦等，在当时都算是了不起的发明创造）。这样，演奏的人多起来了，需求日益增长，提琴的制作就由少数天才的探索和发明，逐渐变成各个造琴家族竞相制作的“热门货”。别的地区暂且不说，单是在克里莫纳，著名的制琴家族，首先是阿玛蒂家族，然后是瓜内里（Guarneri）家族以及斯特拉迪瓦里（Stradivari）家族，形成了延续近二百年之久的而为后世所公认的提琴制造业的最高代表。这三个著名家族的成员以及他们的继承者们，一直在克里莫纳工作到18世纪中叶意大利提琴制造业衰落为止。由于这些提琴制作大师的创造性的劳动，制作出第一流的乐器，为日后弦乐演奏艺术的发展，提供了厚实的物质基础。说也奇怪，现今保存在世界各国博物馆中的那些价值数十万美元一把的名贵提琴，居然就是在从克里莫纳到布里西亚这一小片说不上繁荣的田园村舍中造出来的！

虽然16世纪的音乐学家们认为提琴族乐器是“下贱人等”用的，而只有维奥尔琴族乐器才配得上给“高贵人士”使用。但是，很明显，由于提琴族乐器的这些优点在新的历史时期审美情趣改变、演奏环境扩大、听众人数增多以后，必然战胜维奥尔琴族，并逐步取而代之。

综上所述，提琴族乐器是历史上许多种乐器的特点和性能互相渗透、互相吸收、互相交融的结果。它们之间的关系与出现的历史时期大致如表1–3（根据目前掌握的有限资料）所示。

表1–3

| 出现年代 | 乐器名称 | 出现所在地区 | 弦的数目 | 形制 |
|---|---|---|---|---|
| 公元前（?） | 拉万那斯特朗 | 南亚斯里兰卡 | 2 | 类似胡琴 |
| 6—9世纪 | 拉巴伯<br>拉巴伯<br>卡曼加 | 阿拉伯<br>埃及、摩洛哥<br>波斯、土耳其 | 1～2<br>2<br>2 | 剖梨形<br>长方形<br>各种 |
| 8—16世纪 | 列贝克<br>弓弦琉特 | 欧洲<br>欧洲、亚洲 | 3（五度定弦）<br>2～4 | 柳叶形<br>各种 |
| 10世纪以后 | 菲德尔 | 中欧 | 5 | 椭圆、葫芦 |
| 12世纪以后 | 弓弦里拉 | 欧洲 | 7 | 葫芦 |
| 13世纪以后 | 维奥尔琴 | 欧洲 | 5～7<br>（四度～大三度定弦） | 葫芦 |
| 16世纪 | 小、中、大提琴 | 欧洲 | 4（五度定弦） | 葫芦 |
| 17世纪 | 低音提琴 | 欧洲 | 3～5（四度定弦） | 葫芦 |

## 第三节　提琴类乐器的构造及其发展

### 一、提琴

#### （一）木料与选材

提琴类乐器是用木料做成的，木质的好坏，是乐器质量的决定性因素。从历代制琴大师的经验来说，优质的木料，在制琴之前，必须经过多年的自然干燥，以清除木料中的水分和挥发性物质如树脂之类，尽可能使之定形。只有这样的木料才有利于振动和共鸣。木料的花纹，只是可以获得美观和艺术性的效果，但它不是衡量木质的因素，而是起到锦上添花的作用，关键在于木纹的密度和平直度。

树木的生长，是在大自然中形成，没有两棵完全一样的树木，在同一棵树上，各个部位的木质也不同，因而不可能取得完全相同的两块木料。有经验的制琴师，十分懂得应该用不同的制作方法来处理木质不同的木材，因而造成的乐器就会有很大的差别。由于在制琴上不稳定的因素太多，目前人们能掌握到的客观规律还不够，所以会产生质量不能稳定，新琴不如古琴等现象。这些都有待今后去努力解决。

一般来说，制作提琴的木料，大体上有三个类别：

1. 松木或云杉（Pine, Spruce）用以制作面板、衬条、低音梁、音柱、角木等。
2. 枫木或色木（Maple, Sycamore）用以制作背板、侧板、琴颈、琴头、马子等。
3. 乌木、花梨木、红木、电木、塑胶等（Ebony, Mahogany, Rosewood, Bakelite, Plastic）用以制作指板、弦轴、弦总、弦枕、腮托等。

现代提琴的配件中，当然有不少带有金属成分的，如弦钩、肩垫、琴弦等。

#### （二）漆料

如果说对木料的选择还存在很多不稳定因素的话，那么对漆料的研究，尚未为人们所掌握的客观因素就更多了。大家都一致认为，漆料不单是为了保护琴身和美观，更主要的是影响琴的发音，在这方面，什么样的漆最好，漆对琴音哪些方面影响最大等问题，谁都说服不了谁。

大家公认，最好的是17、18世纪意大利琴所用的漆料，即使色泽各有不同，但其本质是一样的。它的配方在当时并不是一个秘密，意大利北方几个制作提琴的中心城市，如克里莫纳、米兰、威尼斯等地是尽人皆知的，也不需要制琴师自己去配制，而是在市面上随便就可以买到的东西，据说当时的许多桌椅板凳都是涂这种漆的。漆料在提琴上体现的不同仅仅是颜色、厚薄上的差别，也就是说区分在涂漆时的技术与运用上。

18世纪中叶以后，意大利的提琴制造业开始衰退，制琴师们往往由于成本和时间上的关系，渐渐趋于采用能买到较为便宜，又易于快干的漆料来代替。目前在分析意大利最好的漆料配方失传的原因时，有一种推断是：当时的提琴制作家，包括斯特拉迪瓦里等大师在内，并没有意识到漆料对琴音的影响会如此的巨大，谁都没有给予应有的重视，所以这种用经济而又易干的漆料来代替的做法，还被认为是一种改进，因而过去用的漆料就被淘汰。还有另一种解释是：在16、17世纪时，欧洲所用的漆料大多是由东方运去的，由于战争频繁，影响了海运，而致使价格昂贵，甚至来源断绝。在这种情况下提琴制作家被迫不得已采用代用品。总而言之，这种现在被认为最好的意大利

漆料的配方，已经失传了将近二百年，被说成是“失传了的艺术”，给它蒙上了一层神秘的面纱。

关于提琴的漆料还存在不少未知的因素，我们只能介绍一般的原则。提琴的漆料为树脂、溶剂和颜料三种。树脂（树胶）有硬、半硬、软和有色树脂等几种，大多产于东南亚，如琥珀（Amber）、柯派尔（Copal）、玛斯蒂克（Mastic）、桑德勒克（Shandalac）等，由于它们的质地软硬不同，很少用单一原料，而是用几种不同性质的原料，按一定的比例调配，制作时加料有先后顺序，经过不同的化学反应配制而成。溶剂的作用就是溶解树脂，改变漆的粘度，便于喷刷。溶剂有两种，一种是酒精类；另一种是油溶类。有些树脂只能溶于酒精，而有些又只能溶于油溶剂。颜料的运用是为了使提琴美观，同时也起保护作用。颜料的选用和调配也非常讲究，加了颜料后不能影响油漆的光泽和透明度。有的漆本身就有色彩，可以不加颜料。

提琴所用的漆料就其性质和配制方式来区分，不外乎是两种，一种是用酒精作为溶剂配制的酒漆，另一种是用油料作为溶剂配制的油漆。酒漆的溶剂是纯酒精，油漆的溶剂有松节油（Turpentine）、亚麻仁油（Linseed oil）、橄榄油（Olive oil）等。酒漆的优点是成本低，易干，便于操作。但往往对乐器发音不利，所以一般在工厂里大批生产的普及琴或中档以下的琴大多用酒漆；油漆最大的优点是能提高琴音的质量，大都色泽明亮，美观大方。但成本较高，不易操作，干燥时间需要很长，影响产量，所以只有高级的琴才值得采用油漆，它成为评定乐器质量的一个组成因素。涂漆是很细致的工作，需要高度的技巧。涂上一两层后，就得打磨，尤其是油漆，要等上一层漆干结后才能继续下去，有些油漆，如亚麻仁油，极不易干，要想涂抹理想的漆面是非常困难的，有些油漆甚至过了若干年后还没有干透，对使用者来说也是伤脑筋的事。

（三）外形

提琴类乐器，除了低音提琴稍有不同外，其他三件乐器的外形基本相同。提琴的外形，是一个有四只角的葫芦，用侧板造成的框架，粘合着面板和背板。面板上开了两个左右对称的 f 型的音孔（或称 f 孔）。葫芦的上端镶有带指板的琴颈，下端系着一块弦总，一个马子在两个音孔之间张着四条弦，指板在靠琴头的一端和弦总末端下面都有一个弦枕以承受琴弦的压力。面板和背板周边上镶有黑白相间的镶边。小提琴和中提琴在弦总的左边安上一个腮托。

小提琴和中提琴外形完全一样，只有尺寸上的差别。大提琴的正面和背面与小提琴也一样，只是按比例来说，侧板很高，体积更大，没有腮托，却有一根能够在不用时取下来，或缩进琴肚子里去的支柱。自法国大提琴家托特利埃（P.Tortelier 1914— ）发明了弯曲的支柱后，逐渐为更多的大提琴家们采用。

低音提琴不论是外形或尺寸，是最多种多样而不统一的乐器。有的像维奥尔琴，有的像小提琴，还有像吉他形状的。维奥尔琴型的低音提琴通常背板是平的，上端向琴头倾斜，面板上的音孔有时是 C 字型的，有时还有第三个像玫瑰状的小孔。考虑到它演奏上的可能性和便利性，两肩下垂，背板是平的，上端倾斜；小提琴型的低音提琴，双肩不下垂，但小得多。为了便于演奏，背板常常也是平的，和大提琴一样有一根支柱，但没有腮托。

（四）尺寸

1. 小提琴

小提琴自 16 世纪形成后尺寸基本上确定。其中以玛基尼（Maggini）型的最长，阿玛蒂（Amati）型的最短，仅相差 10 毫米左右，自斯特拉迪瓦里（Stradivari）和瓜内里（Guarneri）之后，大家就以他们的乐器作为标准，琴身长为 356 毫米，小提琴的四根琴弦按五度调音，从低往高依次是

$g-d^1-a^1-e^2$。

2. 中提琴

中提琴就像放大一号的小提琴，也是按五度调音，它的四根弦比相应的小提琴琴弦低一个五度，即 $c-g-d^1-a^1$，其中有三根琴弦为两种乐器所共有。但是，中提琴的尺寸始终不固定。由于尺寸不同会直接影响音色和音质，这里就产生了一个学术性问题，到底中提琴的音色是什么样的呢？有各种不同的见解：有人认为中提琴的声音应该接近大提琴，因而主张大尺寸的；另一些人觉得应更接近于小提琴，就主张小尺寸的；各执己见，没有定论。因此，现代的中提琴尺寸，常常游离于 388～445 毫米这个大范围内。太大的琴会增加演奏上的困难，太小的琴则往往音色和音量都不会令人满意。于是有人在琴型上动脑筋，作了很多试验。如缩短琴身，但加高侧板加以补救；琴身上半部缩小，却加宽下半部等。当代著名英国中提琴家特蒂斯（L.Tertis）与制琴师理查德森（A. Richardson）合作设计制做的"特蒂斯型"中提琴于 1938 年问世，吸引了一些演奏家来试用，但由于它没有显示出压倒一切的优点，而且它本身的质量也不稳定，良莠不齐，因而也未能推广。一般常见的中提琴琴身长度大约在 410 毫米左右。

3. 大提琴

早期的大提琴也像中提琴那样没有标准的尺寸，琴身长约 715～815 毫米之间。然而从音响学的角度来看，大提琴的音域和尺寸按小提琴相应的正比例来放大的话，它的琴身应该长达 1000 毫米，这当然没有实际演奏的可能性。因此，也和后来中提琴改革那样，加高侧板来弥补共鸣箱空间的不足。应该说，大提琴的改革比中提琴更有成效，于是到 18 世纪就得以定型，琴身长度在 752 毫米左右。大提琴的音响比中提琴低一个八度，四根琴弦发出 $C-G-d-a$ 四个空弦音。

4. 低音提琴

低音提琴的尺寸同样也没有标准①。小型的有 850 毫米（"室内乐低音提琴"），仅比大提琴长 100 毫米，大型的有 1400 毫米，目前在乐队里通用的约为 1150 毫米。历史上最大的低音提琴是 1889 年威特（Paul de Wit）为美国辛辛那提音乐节制造的。此外，法国制琴师维尔留姆主持制造了一把巨型的三根弦的低音提琴，定弦为 $C_1-G_1-C$，现在存在巴黎音乐院博物馆。

关于低音提琴最早的记载约在 16 世纪初。奥地利演奏家兼音乐学家普兰尼亚夫斯基（Planyavsky）在他所著《低音提琴的历史》一书中提出：对早期的低音提琴，重要的是看它如何定音，而不是它的尺寸或名称，一种低沉的声音确实发自一群维奥尔琴之中的某个乐器。德国音乐作家阿格里柯拉（G.L.Agricola 1643—1676）称一把叫作"Contrabasso di Viola"是能够奏出最低音的乐器。这件乐器现存纽伦堡的德意志国家博物馆，它有很多美丽的雕饰，用的是羊肠弦，指板上有"品"，定音是 $G_1-G-F-A-d-g$ 有六根弦。这种定音较高，有三度、四度音程的定音法，同样在德国作曲家、理论家普累托里厄斯（M.Praetorius 1569—1621）所提到的倍低音维奥尔琴（Violone）②里存在。他还列举出五根弦或六根弦乐器的其他定弦法，所定音区有高有低，毫不

① 数百年来，低音提琴的发展一直处在一个极不稳定的情况中。乐器本身，不论尺寸、造型、设计、琴弦、定音法等无休止变动着，甚至同在一个地区，一个国家，再缩小到具体在一个乐队里，同时使用着不相同的乐器，因而低音提琴的历史非常复杂，不易搞清楚。

② "Violone"是一个不精确的名词。在 16 和 17 世纪常用此名称呼倍低音维奥尔琴（double-bass viol），但有些指普通的低音维奥尔琴（bass viol），而科列里和亨德尔则把它作为大提琴的同义词。尚指低音提琴。多数倍低音维奥尔琴有六根弦，指板上有"品"，定弦类似维奥尔琴，用于室内乐合奏的低声部。

固定。有趣的是那种低的定弦法正好和现在的低音提琴一样，只不过多一根定低一个音的弦，即 $D_1-E_1-A_1-D-G$。意大利的班契埃里（Andriano Banchieri）于 1609 年为六根弦的倍低音维奥尔琴（Violone di Contrabasso）创作，定弦法是 $D_1-G_1-C-E-A-d$。英国作曲家、管风琴家吉本斯（O.Gibbons 1583－1625）创作有 30 首《维奥尔琴幻想曲》，其中有用一种称作"大低音提琴"（Great Double Bass）的乐器演奏，但没有注明是怎样定弦的。

现存一些 16 和 17 世纪制作的优质低音提琴，可能是从原来的样式经过改造变为三根弦或四根弦的乐器的。有一把三根弦的乐器是葛斯帕罗·达·萨洛所制，意大利低音提琴演奏家德拉戈涅蒂曾使用过，现存威尼斯的圣马克博物馆。另一把由葛斯帕罗的学生玛基尼（G.P.Maggini 1580－1632）制作的极佳而更轻巧的六根弦倍低音维奥尔琴，曾在哈斯勒迈尔（Haslemere）处。林纳尔（Ventura Linar）于 1585 年在帕都瓦制作的倍低音维奥尔琴，现存维也纳艺术博物馆。

17 世纪初，在奥地利和法国普遍使用五根弦的低音提琴。1677 年由约翰·雅格布（Johan Jacob）在《演奏指南》中提到是一种定弦为 $F_1-A_1-D-{}^\sharp F-B$ 的乐器。莱奥波德·莫扎特于 1787 年在他的《小提琴教程》中提到当时听过用这类乐器极其精彩地演奏协奏曲、三重奏或独奏音乐会。更普遍的是 1790 年阿尔布列什伯格尔（Albrechtsberger）指出的定弦法为 $F_1-A_1-D-{}^\sharp F-A$，这是一种倍低音维奥尔琴或低音提琴，有很粗的弦，指板上镶有半音间隔的"品"。

18 世纪后，低音提琴琴弦的数量逐渐减少，变成三根弦，定弦是 $A_1-D-G$，指板上已经没有"品"。直至 20 世纪前，专业演奏家都没有想过增加一根低音的 $E_1$ 弦，凡是低于 $A_1$ 或 $G_1$ 音的，都作高八度的转位来演奏。

现代低音提琴大多数有四根弦，顺着与小提琴各弦相反的方向，各按四度调音，即 $E_1-A_1-D-G$。

表 1-4 列出小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴的一些具体尺寸。

表 1-4　小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴尺寸（单位 :毫米）

| | 小提琴 | 中提琴 | 特蒂斯中提琴 | 大提琴 | 低音提琴 |
|---|---|---|---|---|---|
| 上弦枕到琴肩 | 134 | 147 | 164 | 278 | 310 |
| 上弦枕到指板末端 | 296 | 315 | 311 | 585 | 692 |
| 上弦枕到马子（弦长） | 320 | 375 | 386 | 695 | 850 |
| 琴身全长 | 356 | 410 | 426 | 752 | 1150 |
| 上环宽度 | 167 | 195 | 208 | 346 | 400 |
| 下环宽度 | 207 | 233 | 268 | 441 | 530 |
| 上侧板高度 | 30 | 36 | 38 | 115 | 130 |
| 下侧板高度 | 31 | 38 | 45 | 120 | 140 |

（五）内部结构和组成部分

虽然提琴类乐器大家都很熟悉，但它们的内部结构还是有必要作进一步的了解，因为内部的各个部件，对琴的声音影响很大。

如果把面板和背板都作为一整块来计算，提琴是由 68 个部件组成的，如面板和背板是用两

块对称的木板拼成的话，那就应该是 70 件：面板(2)，背板(2)，侧板(6)，角木(4)，顶木(1)，底木(1)，内部衬条(12)，低音梁(1)，镶边(24)，指板(1)，琴头连琴颈(1)，上弦枕(1)，下弦枕(1)，弦总(1)，系弦筋(1)，弦总钮(1)，弦轴(4)，琴弦(4)，马子(1)，音柱(1)。附件有腮托、肩垫、弦钩、弱音器等。

（六）神经中枢

一把提琴，有了好木料，经过精心的制作，有适合的尺寸，面板、背板合适的厚薄，理想的拱度，这些都是用以衡量乐器的质量的重要因素，但若忽略了被称为"神经中枢"——音柱、低音梁和马子的任何一部分，将不能获得满意的音响效果。其中低音梁是制作面板的最后时候胶合上去的，一旦提琴胶合成型，它就固定在那里，如需调整，就必须打开面板，重新制作，这只能由造琴师或修理师来完成。而音柱和马子，是随时可以调整或替换的。当然也需要有一定的调整技术，但是简单地挪动一下音柱的位置、马子的位置或改动一下马子的高度等调整，则不需要太多的专业技术。演奏者只要经过一定的实践是完全可以掌握的。须知，音柱和马子作用于音响是如此的重大，哪怕最微小的变动，也会改变乐器的使用价值，是绝对不能掉以轻心的。音柱的质量和所竖立的位置，对整个琴音的最后形成起着关键性的作用，音柱的位置是随时可以调整的，演奏者完全有必要熟悉它，最好掌握它的规律，从而可以因演奏条件的改变，及时地作适当的调整。

当然，我们在了解"神经中枢"的同时，也不应把它"神秘化"，因为毕竟木料和制作工艺是第一位的，是决定性的因素。尤其是木料是乐器的物质基础，如果木料低劣，再高明的制琴师，最好的音柱和马子也改变不了乐器的总的质量。所以我们在提醒人们对"神经中枢"重视的同时，还必须让大家知道它的重要作用只能在乐器本身的音响潜力范围内体现。因此，我们反对那些爱钻牛角尖的做法，频繁换马子，移动音柱，结果是永远不会满意。"神经中枢"之所以重要，只是因为它们是整个乐器发音系统的一个组成部分，任何对此重要性的忽视或夸大都是错误的。

1. 音柱

音柱是一根小圆形的松木柱，在提琴制作成后，用一个工具(音柱钩)从音孔将它放进琴肚，立在高音弦那边的马子脚后面，撑着面板和背板，它的位置因乐器的不同而异，必须经过试验才能找到最佳点，音柱的木纹必须和面板的木纹呈 90 度角紧贴面板和背板以承受琴弦的压力。

音柱有很多作用，最重要的就是承受琴弦和马子对面板的压力，将面板和侧板的振动传到背板，使乐器各个部位的振动平衡协调起来。另外，音柱还使靠近它的马子的一支脚固定，使另一支脚自由振动，把声音传到整个面板(加上低音梁和音孔的作用)，然后通过侧板(特别是中环侧板)传导到背板。如果我们把音柱取消，乐器的音响立刻会变得细弱而毫无生气。因此法国人和意大利人称音柱是提琴的"灵魂"不是没有根据的。

音柱的长短、粗细和撑立的位置虽然是因琴而异，但它还是以一定的条件来作依据的。琴身拱度大小是音柱长短的依据。它的位置一般而言，距离马脚的距离是：小提琴 4~6 毫米，中提琴 6~7 毫米，大提琴 8~10 毫米，低音提琴 12~15 毫米。拱度大的琴，如斯坦纳或阿玛蒂式的琴，音柱应离马脚较近；拱度平的琴，如斯特拉迪瓦里和瓜内里琴，音柱应离马脚较远。音柱愈近马子或音孔，则高音弦响亮，低音弦阴暗；反之，若愈离马脚而靠近琴身中部，则低音弦响亮，高音弦阴暗。这是一般的规律，还必须灵活地应用。

2. 低音梁

低音梁是一块松木条，两头窄，当中宽，胶合在面板内部承受靠低音那边马脚的压力，也起着将声音传导到背板的作用，尤其是低音部分的振动。低音梁的位置、长度、高度和重量（有赖于木质的优劣）是与琴弦施诸于琴面的压力成正比例的。如果它的位置、尺寸和重量不对，除低音部分音响受到直接影响外，整个乐器的音响会变得软弱或粗糙，发音不敏感等。所以安装低音梁是需要丰富的制作经验的。早期的提琴，由于制琴师仅仅从承受压力一个角度来考虑，所以只是从面板本身留出一部分来了事。17 世纪以后感到它的力量不够，才用另一块木头胶合上去的办法以加强其力量。开始，这块胶合上的木块很小，后来，随着对乐器音量不断增大的要求而逐渐加大，并且在胶合时，较薄的两端故意修成比面板的拱度更大一些的弧度，因而胶合后，迫使面板拱度增大，像一个弹簧那样弹起，从而获得琴板的更大的振动。现代小提琴的低音梁长大约是 256 毫米，宽 6.4 毫米，中央部分高 11 毫米。

3. 马子

马子是把琴弦的振动直接传导到乐器的枢纽，是导音系统中属于乐器体外的一个重要组成部分，它的木质、厚薄、高矮、雕刻的模式、安装的位置等每一项都足以影响乐器最后的发音。好的乐器，因马子不适当而使之大为逊色；不够好的乐器，因有好的马子而弥补它的缺陷，提高乐器的使用价值。因此，安装合适的马子，就成为提琴类乐器制造的最后阶段的核心工作，需要具备鉴别音色的能力和高度的切削技巧。当代的提琴制造行业中，常常设置一个称为调整部门（Adjusting Department），由最有经验的技师，为演奏家们调整音柱、低音梁和马子。这个部门收费很高，但总是门庭若市。因为乐器是木料制成，它受气候的影响很大，对那些在全球巡回演出的演奏家来说，必须及时调整他的乐器，以适应变化了的环境。这个调整部门可以提供最好的服务，以解决一些最迫切的问题。

在正常的情况下，琴面拱度不大的琴需要较高的马子，反之，拱度大的琴则要用较矮的马子。这是为了保持琴弦离指板的适当距离，当然它和琴颈后倾的角度有关。马子是用枫木做成的，选择木质的依据也是因琴而异的。例如乐器发音不敏感，或音色偏暗，则需要木纹较密和较薄的马子。反之，发音太硬，音色粗糙的乐器，则需配制木质较松，较厚的马子来弥补。马子的位置，一般应立在音孔切口的地方，但往往许多乐器在规格上不够严格，音孔的位置不标准，切口因此更不固定，这个按音孔切作标准的办法并不切实可行，更可靠的办法是丈量琴弦的长度，小提琴为 320 毫米，中提琴为 375 毫米，大提琴为 695 毫米，低音提琴为 850 毫米。

现在，小提琴和中提琴一般都采用斯特拉迪瓦里型马子，雕刻花纹并不纯为美观，更重要的是更有利于振动，刻花太大，会使琴音空洞，没有传导力；刻花太少，则琴音发木。大提琴的马子通常有两种：一种和小提琴的基本相同，身宽脚矮，另一种身窄脚高。前一种音色较厚实圆润，后一种较明亮辉煌，各有优缺点，应按乐器本身性质的不同来选择。

（七）构造上的发展

随着巴罗克时代的结束，提琴家族中的小、中、大提琴已基本上完成了定型化的过程。弦的数目亦稳定为四条，定弦的音程关系确立为五度。在以后的年代中，由于音乐发展的需要，提琴类乐器又作了一些改进，以适应新时代的风格要求（见表 1–5）。

表 1–5　现代提琴与早期提琴（或称‘巴罗克提琴’）的比较

| 比较项目 | 巴罗克提琴 | 现代提琴 |
| --- | --- | --- |
| 低音梁 | 短、矮、窄、直的粘合<br>（无应力） | 长、高、宽、弯的绷直粘合<br>（有应力） |
| 琴颈 | 较短、较宽、较薄 | 较长、较窄、较厚 |
| 琴颈琴头与面板延伸线 | 平行 | 倾斜成锐角<br>（琴头向下、指板末端向上） |
| 琴颈与琴身的连接手段 | 用木钉钉 | 斗榫 |
| 指板长度 | 较短 | 较长 |
| 琴马 | 较平、较矮 | 较拱、较高 |

**从表面上看，现在的提琴和 16 世纪形成时没有什么不同，而事实上，提琴的内部、琴颈、指板都随着为适应演奏上的新要求而不断发展着。它的发展是和演奏上的发展并行的。**关于它的发展过程，简单一句话，就是沿着增大音量和传导力的方向发展。**总结这些变化主要表现在以下五个方面：**

**1. 为了增加弦的张力，指板逐渐加长，使振动的琴弦提高了振动强度，因而使发音体——乐器能发出更响亮的声音。**

**2. 琴颈部分，早期弓弦乐器的琴颈，都是由背板延伸出来，和琴身之间成一直线，维奥尔琴类乐器就是这样。而 19 世纪的提琴制作家，创造性地另造一个琴颈，以向后倾斜的办法胶合到琴身上，进一步增加琴弦的张力。**

**3. 由于工业的发展，琴弦本身也随着演奏的需要而改进，以更粗，或是金属丝包起来的更结实的琴弦取代了纤细的羊肠弦，加强了琴弦的力量。**

**4. 经过这样的演变，马子施诸于面板的压力则愈来愈大，因琴颈的倾斜而必须增高，琴弦与马子汇合处的角度缩小了（不到 90 度）。**

**5. 短细的音柱和短、矮、窄的低音梁也相应地增长、增宽、增大，否则就承受不了这种强压。**

**这样改进的结果是拓宽了音域、增强了力度（包括音量与穿透力），给高音区增加亮度和辉煌性，给低音区增加宽厚度，适应了 19 世纪以后的音乐作品的要求。我们现在看到的，还在使用的 18 世纪以前的乐器，都是经过换琴颈、低音梁、指板、音柱、马子和琴弦以后的乐器。事实上，如琴颈、指板在使用中被不断地磨损，肯定要不断地更新的，在更换的过程中，就不断有改进的机会，所以说提琴在构造上的发展是顺理成章的，只有琴颈倾斜这一点才是一个发展中的突变，也是质变。也就是这关键的一变，使提琴类乐器以旺盛的生命力向前迈进，终于把曾经称霸一时的维奥尔琴类乐器淘汰了！这就是历史发展的规律，就是达尔文所发现的‘适者生存’的学说。生物是如此，乐器也是如此。其实我们可以认为乐器也是有生命的，也必须遵循生老病死的过程。我们现在推崇的二百年前的意大利乐器，不难设想，二百年以后，世界上还能保存几把届时已经四百岁的古董呢？自然老化，人为的毁坏，这些因素都在现实社会中客观地起着作用。一切事物都不是静止的，乐器也必将继续发展和变化。**

**提琴的质量，取决于它的导音性能和传送能力的好坏，看它能否对整个音域中的任何音高的**

基音和所有的泛音都有同样程度的反应，能做到完全令人满意是非常困难的。20 世纪以来，科学家做过许多实验，企图找出真正影响提琴音色的因素，如现代音响学用电子仪器测试，有了很多的发现和修正，甚至推翻了过去的一些理论。但到目前为止，还有不少重要的问题尚未解决。当然，不论乐器本身还是演奏方法都在不断地发展，对音响的标准也绝对不是一成不变的，再加上社会风尚、个人喜好等因素，单从物理性能来判断是不够全面的。

20 世纪初，曾经有人试验用机器带动一个捆上马尾的轮子，不停顿地擦弦，企图以此消灭发音时换弓的痕迹；也有人试图用金属、塑料、有机玻璃等非木材制作共鸣箱，或试图废除共鸣箱而另加一个喇叭等。到目前为止，这些试验的结果尚未使人满意。20 世纪 30 年代，史密斯首先在爵士乐中用了在小提琴的琴马后面（原来放备用弱音器的地方）改放扩音器，以便能发出可与架子鼓、合成器及电声乐队匹敌的音量，后来很多的演奏都模仿他的做法。大多数人用了麦克风、换能器，或是里面装有换能器的电子小提琴，还用了其他电子器件来提高和改变乐器的音量，其中包括：声频均衡器、“哇哇”踏板、回声音栓、延时器和回声设备。这在一些公众场合演出的流行音乐中收到了很好的效果。但这是否是今后提琴族乐器改革发展的方向？这类问题还有待研究。

## 二、琴弓

早期的琴弓是不分头尾的，它和射箭的弓那样，弓毛像弓弦那样缚在弓的两端。16 世纪逐渐分出固定的弓头和弓尾，并开始有了马尾库（或称弓把），早期的马尾库是固定地镶在弓尾上。17 世纪末发明了可以松紧弓毛的活动马尾库，弓杆也从外弯形转变为内弯形，弓头也由矛头形改为斧形。18 世纪末，经法国制弓师托尔特（Tourte 1747 — 1835）制造出适应于现代要求的琴弓后，基本定型。从此，弓的制造就成为一个专门的工艺，和提琴制作正式分家，大家居于同等独立的基础（见图 1–12）。



梅尔西尼（1620）



卡斯特罗维拉里（1660）



巴萨尼（1680）



科列里（1700）



塔尔蒂尼（1740）



克拉默（1770）



维奥蒂（1790）

图 1–12　琴弓的演化——自上而下：梅尔西尼（1620）、卡斯特罗维拉里（1660）、巴萨尼（1680）、科列里（1700）、塔尔蒂尼（1740）、克拉默（1770）、维奥蒂（1790）用过的弓

### （一）弓头（弓尖）

弓头是弓杆的一端雕凿成上窄下宽、内部中空、呈斧形的部分。它用以固定弓毛一端，确定弓杆与弓毛之间的距离，并增加弓子的适当重量。自弓头成为斧形后，制弓名师都为他们的弓头特别设计，以表现他们的个性特征。于是除了实用之外，弓头的制作，还增加了艺术性的因素。弓头的下方，镶着一层乌木，乌木上再镶一层象牙或金属片，如铅、不锈钢、银、金等。这层镶片不只是为装饰，而是有它的实际需要，它能加强弓头的力量以承受弓毛的拉力，并且起着保护弓头的作用，如被碰撞时起阻碍作用，不致使弓头受损。

### （二）弓杆

弓杆是弓子最主要部分。经过多年的实验，普遍认为制弓最好的木料是巴西产的苏木(Pernambuco)。其他也有用洋苏木(Logwood 或 Campeachywood)、硬木(Ironwood)等较坚韧而富有弹性的木料。这类木料多产于亚热带灌木丛，在我国云南省的西双版纳有出产，主要用作中药。

用木料削成一条从尾部到头部渐细的棍子，多数是圆形，也有八角形的，在效能上没有多大差别。粗细制好后，在炭火上烘热将木棍弯曲，使之成为内弯形。弓杆的长度、重量、平直度、平衡度、硬度和弹跳力等方面，是衡量琴弓质量的诸因素。当然，与提琴一样，琴弓也存在着很多使用者的个人因素，对一把琴弓的评价往往会有分歧的意见，所以并不能代表它的客观价值。

托尔特的标准小提琴弓子的尺寸和重量如下：弓杆长度 73 — 75 厘米，弓毛长度 65 厘米，平衡点距马尾库 19 厘米，约重 58 克。

中提琴弓较小提琴的重一些，有时稍短；大提琴较中提琴弓又短些、重一些；低音提琴弓最粗、最短、最重。

现代琴弓一般的标准尺寸和重量见表 1-6。

表 1-6　现代琴弓一般的标准尺寸和重量

| | 弓杆长度 | 重量 |
|---|---|---|
| 小提琴 | 73 厘米 | 58 — 62 克 |
| 中提琴 | 72 厘米 | 65 — 70 克 |
| 大提琴 | 69.5 厘米 | 70 — 82 克 |
| 低音提琴 | 68 厘米 | 80 — 85 克 |

（三）马尾库

马尾库最早出现在 16 世纪，谁首先发明的已不可考，是逐渐改良进化而成的。17 世纪末，意大利小提琴家巴萨尼(G.B.Bassani 1657 — 1716)使用的弓子据说已经有了活动的马尾库。到托尔特之后，在马尾库上加上了一个金属箍，使弓毛排平，即现在琴弓的样子。

马尾库一般是乌木制的，但名贵一点的，有用象牙或玳瑁制的。它的金属部分，一般是铜的，讲究的也有用银或金的。这些用较贵重材料的弓，在实用价值上和乌木制的普通弓并没有不同，只是借以显示其材料与工艺的精良而已。马尾库的两侧有时还镶有珍珠贝的圆眼或其他图案，这些也纯属装饰，并无实用价值。重要的却是马尾库接触弓杆部分的金属滑片，它必须非常精确地既与弓杆完全贴切，又能牢固地稳定在马尾上，它的作用是减少因活动马尾库与弓杆摩擦所导致的损伤。这块金属片是法国造琴弓师吕玻(F. Lupot)发明的。

（四）弓毛

一千多年前亚洲人就发明了用白马尾来摩擦琴弦发音，一直沿用至今没有改变。有时，低音提琴弓有用黑马尾的，一般黑马尾比较粗壮，因而摩擦力大些，有利于低音提琴粗长的琴弦发音。然而对于马尾的规格要求高，一来马尾中的毛，粗细不一，需要经过精心的挑选，还必须经过脱脂或漂白处理，没有足够长度又不行，可用率不高。因此人们一直在研究，能否找到用人工合成的材料来替代。20 世纪初，有人用细铅丝作弓毛，著名波兰小提琴家胡伯尔曼(B.Hubermann)使用过这种弓毛，但不被更多的演奏家所接受。现在也有人用细尼龙丝，规格整齐统一，比较耐用，但最大的缺点是保留不住松香，运弓时弓毛在琴弦上打滑，效果不佳。我们知道，马尾并不是平滑的，

每根毛上都有细密的小齿，在放大镜下可以看得很清楚。就是这些小齿，既能够保留住松香，又能像锯条一样摩擦琴弦使之振动起来。尼龙丝因为表现平滑，起不到马尾这种作用。

一把弓子需要的马尾数大体如下：小提琴弓120—150根，中提琴弓160—200根；大提琴弓200—230根；低音提琴弓230—260根。这些数字都不是绝对的标准，完全可以按照个人演奏上的需要而有所增减。

小、中、大提琴弓的构造和外形基本上完全一样，仅仅在尺寸和重量上有差别，而低音提琴弓的样式多种多样。以演奏方式的不同，大致可分为两种类型。一种和大提琴弓相似，称为法国式弓，或以演奏家波泰西尼（G.Bottesini）的名字命名。斧形弓头，弓杆向里弯曲，活动马尾库，弓杆比大提琴粗而短，弯曲度也大些。法国式弓流行法国、意大利、英国、北欧的一部分地区，在美国也有少数地区使用。另一种类型称为德国式弓，或以演奏家西门德尔（F.Simandl）的名字命名。这种弓具有法国式弓和初期维奥尔琴弓的双重特征。斧形弓头，弓杆向里弯曲这些和法国式弓一样，但有很大的马尾库。从而，在弓根的地方，弓毛和弓杆之间的空间很大，握弓的方式像握锯子那样，手掌裹着整个马尾库，中指、无名指与弓杆平行的方向紧贴在马尾库，小指贴在马尾库的下端，大拇指放在弓杆上面以施加压力。德国式弓流行于德国、奥地利、前苏联及中欧一带，在美国使用得较多。

这两种类型的弓，大体是从19世纪开始形成的。关于这两种弓不同演奏法的优点和缺点，意见分歧，直到现在都还在争论着，谁都不能压服谁。普遍的看法认为，法国式弓比较灵活，有利于音色变化，但往往因重量不够而音色不够丰满厚实；德国式弓比较笨重，不易于音色变化，但音色饱满，音量大。但这仅仅是使用工具上的不同，两者存在的性能差异，到了20世纪80年代，早已被演奏家高超的演奏技术所克服而不复存在。这两种弓法的并存，演奏上达到了殊途同归的目的，剩下来仅仅是使用习惯上的问题而已。

虽然低音提琴弓的外形与其他提琴的弓有些不同，但内部构造还是一样的。

思考题

1. 所谓好的琴音到底是怎么产生的？
2. 为什么有人认为“老琴比新琴好”？老琴需要具备什么音质才能比新琴好？老琴的音质会不会衰退？

## 第四节　历代著名提琴类乐器的制作家

### 一、历代制琴名家

#### （一）概述

提琴类乐器在16世纪开始出现，从17世纪正式登上了音乐舞台。作曲家们对其音域和性能的扩大以及演奏家们在演奏技术上的革新，促使了乐器的进一步发展；而提琴类乐器为适应这种需要所作的改进，反过来又为演奏艺术的提高提供了更为优越的物质基础。

最早从事提琴制作行业的是意大利的布里西亚和克里莫纳两个小镇，1630—1750年这一百多年间，是意大利提琴制作业的黄金时代，克里莫纳的阿玛蒂家族、瓜内里家族、斯特拉迪瓦里家族以及他们的学生和继承人等相继出现，而这时正值音乐艺术的巴罗克时期。

这个时期德奥地区的斯坦纳也在制作提琴，在 17、18 世纪，他的声誉远比意大利的同行们高。到了 18 世纪末叶，由于他的琴不能适应新时代的要求，他的地位逐步让给了斯特拉迪瓦里和“耶稣”瓜内里。

1737 年斯特拉迪瓦里、1744 年“耶稣”瓜内里、1747 年伯贡齐相继去世，克里莫纳的荣光逐渐成为过去。1786 年，斯特拉迪瓦里的后继者，瓜达尼尼家族的吉奥万尼去世，标志着克里莫纳造琴王国的结束，整个意大利的提琴制造业开始衰落，其领导地位转移到法国和英国。

由于英国的工业革命和法国的资产阶级革命，音乐艺术由巴罗克时期发展到古典主义时期。人们的审美观念的改变，演奏技术的空前提高及更大规模音乐活动的开展，对乐器的音响和音色有了新的要求。概括地说是向着音量更大、音色更辉煌的方向发展。法国的著名提琴制作家从吕玻开始，除了仿造斯特拉迪瓦里琴外，还将法国发源于米尔库的造琴特点结合起来，有如在演奏方面，意大利的维奥蒂结合了法国传统的演奏特点和新时代的要求而创始了法、比学派那样，将提琴制造推向了新的高度。尤其是在制作琴弓方面，法国的托尔特创造性的贡献，使琴弓的制造趋于完善，奠定了现代琴弓的标准。

18 世纪末到 19 世纪初，提琴构造上产生了一个质的变化：琴颈加长而变窄，但增加了厚度，并与琴身成斜角。指板加长，琴马加高，并呈圆扇形，琴弦有更大的拉力，低音梁加长加厚，增加了弹性，这样完成了古代提琴到现代提琴的发展历程。

19 世纪到 20 世纪，古乐器经过改造而获得新生。虽然 1800 年左右已经完成了对提琴的改革，但继续在一些细节方面有所发展。1820 年，德国小提琴家发明了腮托，弱音器扩大了品种，金属丝裹起来的羊肠弦和金属弦的广泛使用，弦钩的出现等，都在改进乐器方面有所前进。但试图改变形制的试验并未获得成功，也有人试图改变造琴材料，如用金属、塑料乃至陶瓷等来造提琴，但效果都不如木料。工业化的制琴方式，适应了大批量生产的需要。在法国的米尔库，德国的米腾瓦尔德和马克纽柯亨出现了像维尔留姆这样的制琴师兼乐器商，他们雇用了许多制琴师一起生产。在这之后，搜集古琴、修复转手，哄抬琴价等商业化特征越来越明显。现在提琴的价格已经高涨到骇人听闻的地步。1971 年，一把制作于 1721 的斯特拉迪瓦里琴在伦敦要价 87 000 英磅，1983 年，海菲茨用的琴估计 500 000 美元。这样，只有亿万富豪的收藏家，或财力雄厚的托拉斯才有能力问津，一般演奏家只能望琴兴叹！由此又产生了古琴租借行业，由富豪作担保，一些教授或演奏家出租金借用名琴之风盛行。前社会主义国家，如苏联、匈牙利等则由国家出资购置，所有权属于全民，借给最有成就的演奏家使用。

（二）意大利著名提琴制作家

1. 布里西亚（Brescia）地区

（1）葛斯帕罗·达·萨洛，原名葛斯帕罗·贝尔托洛蒂（Gasparo Bertolotti 1540—1609），因他出生在萨洛地方的一个有制造乐器传统的家庭，1562 年迁居到布里西亚后，人们称他为葛斯帕罗·达·萨洛。布里西亚是当时意大利的一个制造维奥尔琴和键盘乐器的中心。开始他在别人的一个作坊中工作，1568 年后自立门户，自称提琴大师（Maestre di Violini）而独立造琴。他主要的产品仍然是各种的维奥尔琴。在提琴方面，大提琴则仅有一把。他的乐器是经过精心设计，并且工艺细致；音孔较大，有时是双镶边，背板有花纹图案。他的中提琴，经过现代人的修整后，被认为是音量大，导音反映比克里莫纳的乐器更好。他的低音提琴也被认为是稀世珍宝，并不仅因为它古老，而是有厚实而松弛的音色和共鸣大的优点。他制作的小提琴发音比较响亮，穿透力强。漆

呈浓紫色而有透明感。面板拱度较低。

萨洛流传至今的名琴有4把：

——大约制作于1562年前后，琴用象牙和青铜装饰，琴颈上有红、蓝、金三种颜色的阿拉伯风格彩绘。琴头不是螺旋而是一个小天使的头，下面还雕刻有金色和绿色鳞片的人鱼身。这把琴曾由挪威小提琴家布尔(O.Bull)赠给他的出生地伯尔根市立博物馆。

——1570年制作的小提琴(图1-13)，现收藏在美国的H.W.朗格家中。1963年为录制《克里莫纳的荣光》名琴对比唱片，著名小提琴家里奇在用于演奏的15把名琴中就选上了这把琴。琴音听起来较低沉，好像蒙上一层什么东西，但仍然很动听。

——是为威尼斯圣马可大教堂所作的三根弦的低音提琴。它的形制比一般琴略小，发音柔和，而高音部分却有像大提琴一样优美的共鸣。两百多年后意大利著名低音提琴家德拉戈涅蒂曾用它在全欧洲巡回演出，然后怀着感激的心情把它赠给了威尼斯市。这把琴至今仍陈列在威尼斯圣马可博物馆。

——是1580年制作的一把大提琴，目前在英国大提琴家库林(V.Couling)手中。



图1-13 萨洛制作的小提琴(约1570)

(2) 玛基尼(G.P.Maggini 1580—1632)是葛斯帕罗·达·萨洛的学生、助手和继承人。师傅逝世以后，他就继承了师傅的作坊。玛基尼是一位巨匠，是一个勇于探索的人。他老师的主要产品是维奥尔琴，而他的主要产品则是小提琴。他在小提琴制作上对布里西亚学派的发展作出了很大贡献。他的工艺超过老师，有的评论家认为他是‘真正意义上在布里西亚的最初的小提琴制作者。”

他的制作方法，直接影响到后来的斯特拉迪瓦里和瓜内里，他继承了老师的双镶边和背板镶花纹图案的传统，琴角轻巧不尖锐，琴身较长，有时比标准尺寸长达10毫米，琴板拱起一直垂落到琴边。他的琴声音宽厚，发音洪亮有力，低沉而内向，听后令人难忘。19世纪比利时小提琴家贝里奥、莱奥纳德等许多人都推崇他的琴。玛基尼所制作的中提琴也很精美，他还制作了一些小尺寸的低音提琴。

(3) 罗杰里父子，即吉奥万尼·巴蒂斯塔·罗杰里(G.B.Rogeri 1650—1730)和他的儿子皮特罗·吉亚柯莫·罗杰里(P.G.Rogeri 1690—1720)。

玛基尼去世后，后继无人，布里西亚的提琴制造业曾一度衰落，直到1675年G.B.罗杰里来到布里西亚之后才有了起色。G.B.罗杰里出生在波伦亚，早年去克里莫纳随尼古拉·阿玛蒂学艺，所以他的琴是属于克里莫纳系统的。他选用当地出产花纹较窄的枫木来作背板、琴头和侧板。他的儿子在工艺上不如其父，选料却是上乘的，但有时并不美观，背板没有花纹，甚至没有镶边。琴音与阿玛蒂的相似。大提琴则融合了克里莫纳和布里西亚两地的特点，被归入现存少数名贵大提琴之列。

2. 克里莫纳(Cremona)地区

三百多年来,克里莫纳的提琴被推崇为典范,同行业的人纷纷加以仿效,这在欧洲乐器发展史上是少有的,克里莫纳制作家们的巨大贡献,被看作伟大的里程碑。

(1) 阿玛蒂家族

前面提到过的安德烈•阿玛蒂(A.Amati 1511—1580)就是这个家族中最早从事乐器制作的人,他最初是学习制作维奥尔琴、诗琴和弓弦里拉等乐器的。文艺复兴时期是一个大变动的时期,很多人都在对新用具、新乐器以及新观念进行着各种各样的探索。安德烈·阿玛蒂在世的时候正是伟大的艺术家米开朗基罗、提香等创作那些不朽杰作的年代,同是成功的探索者的这些大师们之中就有安德烈·阿玛蒂。

安德烈·阿玛蒂在提琴制作史上的重要性在于完成了提琴类乐器(低音提琴除外)的演变过程,并使之定型。他的乐器的每一个部位都是经过精心设计的,尺寸是用当时能找到的最准确的仪器做出的测量,定出的比例。总的尺寸较现代的稍小一些。他制作的乐器不但外观优美,而且琴音淳厚,油漆呈深黄或红棕色(为了寻求最好的木料和漆料,阿玛蒂曾到威尼斯等地四处周游)。

安德烈通过他的努力,把提琴制造的水平提高了一大步,创造了其他地方所不能比拟的克里莫纳风格。历史上最早的小提琴收藏家、研究家和商人萨拉博埃(1755—1840)曾就米兰的维尼修道院所藏的阿玛蒂1546年制作的琴记述道:"背板在边缘部分稍渐变平,面板隆起很高但弧度很圆滑,音孔(f孔)稍长而涂有栗色的漆,发音有透明感。"[①]这可以说是关于小提琴实物最早的可信性较高的记录了。到了16世纪中叶以后,他制作的琴在欧洲已经小有名气。1555年,马歇尔·勃里扎克曾为法国宫廷购买过几把他制作的小提琴。现存他的较大尺寸(和他自己的其他乐器相比)的中提琴和大提琴是1564年和1574年的产品,比葛斯帕罗还要略早些。由此可见,他不但是克里莫纳地区制作提琴族乐器的始祖,也可以说是意大利提琴制作业的始祖。



图1-14 安德烈·阿玛蒂为法国的查理九世制作的38件乐器之一(1564)。这是最早保留下来小提琴,是琴身长度342毫米

在《克里莫纳的荣光》这张唱片里收录的那把琴是他在1560—1570年间的作品之一。当时他应法国皇帝查理九世的要求制作了24把小提琴、6把中提琴和8把大提琴(这些琴在法国大革命的动荡当中从凡尔赛宫消失,后来在英国找到了几把[②])(见图1-14)。唱片上的这把琴的背板上有一个盾形的皇家徽章,琴边刻着阿玛蒂的座右铭:"我仅有一双手,而靠虔诚与正义向前迈进"。[③]评论家E.M.费罗斯曾指出:"安德烈·阿玛蒂应该享有小提琴设计的全部荣誉,因为在他死去一百多年以后,斯特拉迪瓦里除了在细部稍加改动外,阿玛蒂的小提琴的样子实际上就是我们今天所看到的琴的样子。"[④]

安德烈·阿玛蒂的两个儿子:安东尼奥(Antonio Amati 1555—1640)和吉罗拉莫或用拉丁语希罗尼穆斯(Girolamo or Hieronymus

---

①③④ 转引自[奥地利]约瑟夫·维克斯堡著、徐朝龙译《小提琴的荣光》,四川文艺出版社,1991年5月第一版。

② 据说后来共找回三把小提琴、一把中提琴和一把名为"国王"("King"Amati)的大提琴,此琴曾为路易·杜波所有,声音丰满有力。

Amati 1561—1630）继承了父业，继续发展他们的造琴手艺，改进音孔设计，加强结构力度。他们的制琴方法，对当时意大利和国外同行业产生了巨大的影响，他们的乐器很快被仿造，给以后的都灵、威尼斯、波伦亚、米兰、波尔赞诺、佛罗伦萨和荷兰的制琴师以很大的启示。他们的制琴模式直到 18 世纪末在英国还非常流行，当时英国的福斯特和班克斯仍受到他们很大的影响。

阿玛蒂家族的人都制作过大小两种型号的小提琴（适用于大手与小手），但几乎都发音柔美，常被形容像‘银铃’或‘夜莺’一般——这是阿玛蒂琴独特的音质，与‘双簧管般’的斯特拉迪瓦里琴和‘圆号般’的‘耶稣’瓜内里琴完全不同。

阿玛蒂家族中最有威望的成员是吉罗拉莫的儿子尼古拉（Nicola Amati 1596—1684），他早年协助父亲和伯父工作。17 世纪的 20、30 年代，战祸、饥荒和传染病夺去了父辈和布里西亚的玛基尼等造琴师的性命，尼古拉突然成了硕果仅存的惟一重要的造琴师。他制作的琴（见图 1-15）比先辈的琴尺寸略长，琴板拱度较大，f 孔更为美观，背板有云彩似的花纹，声音更甜润、更宽厚（和前人比，有如钟和铃的区别），四条弦在音质上几乎听不出差别，它又称为‘莫扎特提琴’，就是说拉莫扎特的四重奏等古典室内乐用这种琴是很合适的。

在《克里莫纳的荣光》唱片中录的是由尼古拉在 1656 年应法国皇帝路易十四的要求作的一把小提琴演奏的乐曲。他制作的大提琴全是大尺码的，许多现代著名的大提琴家都喜欢他的琴的声音，但不得不改小了来用。他在世时已经作为最出色的提琴制作大师而享有盛名，学生自然很多。1640 年后，由于尼古拉·阿玛蒂和他的学生们——瓜内里、斯特拉迪瓦里、卢杰里、罗杰里和杰纳罗等人的巨大成就，使克里莫纳的制琴业空前繁荣起来。在赋予克里莫纳以永恒的光荣这一点上，没有人的业绩可以比得上他。

尼古拉的儿子小吉罗拉莫（1649—1740）也是一位非常有成就的提琴制作家，不幸置身于比他年长 5 岁的斯特拉迪瓦里的夺目光辉里，因而黯然失色。

（2）斯特拉迪瓦里父子

尼古拉·阿玛蒂的学生中最重要的要算安东尼奥·斯特拉迪瓦里（Antonio Stradivari 1644—1737）了。自从 18 世纪末叶以来，人们公认他为历史上最伟大的提琴制作大师。他的乐器，不论在音质、设计、外观和工艺等各个方面都使别人难以与之匹敌。他从老师那里继承了克里莫纳的优良传统——不单是手艺、技术，更主要是美的信念和艺术家追求完美的不懈努力——在这基础上建立了他自己独特的业绩。斯特拉迪瓦里以他长达 70 年的制琴活动，不断地探索和提高，使他的制琴艺术达到臻于完美的境界。他的造琴活动大致分为四个阶段：



图 1-15　尼古拉·阿玛蒂制作的‘阿拉德’小提琴（1649），琴身长度：351 毫米

第一个阶段，1666—1680 年间所制作的乐器留存到现在的很少，可能是因为他没有把全部时间用在制作提琴上。也有人认为当时他常常不出面地替别人制琴，包括替阿玛蒂在内。另外，他还制作了许多拨弹乐器，因而占据了许多时间。这个时期只见到有 20 把小提琴和 1 把中提琴，完全是阿玛蒂式的。

第二个阶段，1680 年后产品增多，1684 年阿玛蒂去世后，他被公认为是当时最好的制琴师，

声誉也超出了克里莫纳。他的乐器逐渐脱离了阿玛蒂式而开始有了个人特点，表现在琴角粗壮，琴体坚实有力，油漆仍然很软，色如蜂蜜，偶然也加入一些桔红色。

第三个阶段，1690 年后是个性大发展时期，在粗壮的琴角上镶上了更宽的镶边，更宽大的音孔，油漆颜色变深而为醒目。在设计上进行了探索，琴身加长了约 8 毫米。他加长琴身的目的，是试图引进老一代布里西亚琴某种较克里莫纳稍暗的音色，而增加导音反应的强度。整个 90 年代，这种现象非常显著，这个时期所制作的琴后人称为"长斯特拉德"。然而，这 10 年的实践，后来证明并不十分成功。

第四个阶段，1700 — 1720 年间是斯特拉迪瓦里造琴的黄金时代，这个时期的产品充分体现了他创造性的才能，1715 年达到了事业的顶峰。这个时期他放弃了长琴型，恢复到琴身 356 毫米，琴板拱度再降低，但加高了侧板，逐渐采用更宽、看起来更方的琴腰，油漆呈黄棕色，背板选用大花纹的枫木，外观无可挑剔，音响丰满，反应灵敏，有极大的音响潜力。这时期制作的名琴很多，如 1704 年的"贝兹"斯特拉德("Betts"Strad)，1715 年的"阿拉尔"斯特拉德("Alerd"Stard)，1716 年的"弥赛亚"斯特拉德("Messiah" Strad)(图 1-16)。近三百多年来，世界上第一流的提琴家争相觅取这个时期的产品。如：



图 1-16　安东尼奥·斯特拉迪瓦里制作的"弥赛亚"小提琴(1716)，琴身长度 355 毫米

——美籍俄国小提琴家米尔斯坦用的"丹克拉"(1710)；
——美籍奥地利小提琴家克莱斯勒用的"派克"(1711)；
——西班牙小提琴家萨拉萨蒂用的"波瓦歇"(1713)；
——美籍俄国小提琴家海菲茨用的"海豚"(1714)；
——美籍俄国大提琴家皮亚蒂戈尔斯基用的"蝗虫"等。

1700 年前，意大利生产的大提琴一般是较小尺寸的，只是斯特拉迪瓦里的大提琴却较大。现存这时期他制作的大提琴约 35 把，只有一把是原来的样子，其他的 34 把都是经过缩小了才使用的。1699 — 1700 年左右，斯特拉迪瓦里开始注意到大提琴的问题，约在 1707 — 1710 年间，他制作了一些较小尺寸的大提琴，将他在制作小提琴中的经验，创造性地运用到制作大提琴上，进行了成效卓著的改革，奠定了 19 世纪以来大提琴的标准模式。这个时期大提琴的产品虽然在数量上不如小提琴，但他在大提琴改革上的贡献是不能低估的。这些大提琴琴声非常出色，在大厅里演奏最弱的音都能清晰地听到，反应极为灵敏，它传导的穿透力强，有时演奏者自身感觉不到它的威力。罗斯特罗波维奇手中的大提琴"杜波"是斯特拉迪瓦里 1711 年的产品。

斯特拉迪瓦里造琴一直到 92 岁的高龄，始终保持了第一流的工艺水平。虽然 1720 年以后由于当地生产的质量不好的木材充斥市场，但他在音响上仍然不断有新的探索①。不少名演奏家也拥有他这个时期制作的琴，如海菲茨(1733，1734)、克莱斯勒(1734)、梅纽因(1733)、津巴利斯特(1735)等。

---

① 斯特拉迪瓦里在去世前的十年间，继续在大提琴上探索，造了一些琴身较窄但稍长的、像小提琴的"长斯特拉德"那样的琴，另一些保持了原来的宽度，但是缩短了琴身。这些产品虽然仍不失为名贵的乐器，但比不上以前那些了。

在《克里莫纳的荣光》这张唱片里，里奇演奏了他在不同时期制作的 6 把小提琴，它们分别是：

——1677 年制作的“西班牙人（Spanish）”，是他少数镶嵌乌木与象牙的早期作品之一。曾先后为 19 世纪挪威小提琴家布尔及波兰小提琴家科汉斯基所使用。

——1709 年制作的“恩斯特（Ernst）”，19 世纪曾为摩拉维亚小提琴家恩斯特所使用，20 世纪后曾为美国小提琴家克罗尔（《斑鸠与小提琴》的作者）所拥有。

——1714 年制作的“约阿希姆（Joachim）”，19 世纪伟大的小提琴家约阿希姆曾拥有至少 8 把斯特拉迪瓦里小提琴，这是其中之一。

——1719 年制作的“莫纳斯特里奥（Monasterio）”，以曾经用它作演奏琴的西班牙小提琴家莫纳斯特里奥命名，它比以前的琴造型更苗条些。

——1720 年制作的“马德里连诺（Madrileno）”，曾在西班牙马德里人的手中保存了多年。

——1733 年制作的“罗德（Rode）”，古典主义时期法国小提琴家罗德曾拥有的两把斯特拉迪瓦里琴之一。

斯特拉迪瓦里的造琴艺术，从 18 世纪末开始就被公认，他的乐器模式比阿玛蒂和斯坦纳的更优越，所以自 19 世纪开始就被大量地仿造，特别是在英国和法国。时至今日，成千上万的工厂制作普及琴，无不贴上了仿制斯特拉迪瓦里的标签，可见斯特拉迪瓦里在提琴制造史上至尊无上的地位。那些专门从事仿造古琴的制琴师，挖空心思地在每一个细节上模仿，企图假冒名琴，牟取暴利，只有真正的行家，才能辨别其真伪。

据英国古琴鉴定家希尔估计，斯特拉迪瓦里一生制作了 1200 把以上的乐器，现存约 550 把小提琴，50 多把大提琴，12 把中提琴，2 把吉他和几把大小不同的维奥尔琴。

他的儿子弗兰切斯科（Francesco Stradivari 1671 — 1743）和奥莫勃诺（Omobono Stradivari 1679 — 1742）从 1700 年左右开始当父亲的助手，他们本人的成就都不大，小儿子帕罗（Paolo Stradivari 1708 — 1775）是这个家族最后一个会造琴的人。

（3）瓜内里家族

除了阿玛蒂和斯特拉迪瓦里两个家族外，瓜内里家族中有五个成员都是优秀的制琴家。安德烈·瓜内里（Andrea Guarneri 1626—1698）从 10 岁起在尼古拉·阿玛蒂的店里当学徒工，他的两个儿子和两个孙子都制作了不少好琴。20 世纪 60 年代以来，瓜内里家族制作的乐器的价格在国际小提琴市场上剧烈上涨，大大超过其他有名的制作家。但是他们五个人的名字在他们在世时，离开了克里莫纳，除了同行之外就几乎没有人知道。

安德烈·瓜内里的早期产品是属于大型的阿玛蒂式的，工艺水平虽不如老师，但仍不失为高级的乐器。后来，他得到两个儿子的帮助而有所提高。这个时期的产品的模式是多种多样的，其中一些琴身很窄，音质不算好；但一些尺寸较小的中提琴却非常出色，其中一把曾在英国著名中提琴家威廉·普里姆罗斯（William Primrose）手中演奏。安德烈·瓜内里也是第一个制作小尺寸的大提琴的人，比阿玛蒂的大提琴易于演奏。

安德烈的长子彼得罗（Pietro Giovanni Guarneri 1655 — 1720）当初在父亲的作坊里当助手，以父亲的名义出了不少琴。1683 年到曼图亚定居，继续造琴，并任职于宫廷。因为有了这样双重的职务，他的产品虽然不多，但极为细致，超过了父亲，一直保持了瓜内里家族的所有造琴特征。他的镶边紧靠琴沿，嵌入很深而精细，琴头很挺拔，琴眼有庄重感。他的音孔造型和雕刻都很精

细，油漆性软，有光泽而透明，是桔红色，质量上乘。总的来说，他的小提琴看起来很丰满，有些像没有琴边似的，其中一把最好的曾被约瑟夫·西盖蒂使用。他没有制作中提琴，现存的只有一把大提琴。他的子女们都没有继承他的事业，也没听说教过学生。然而后来在曼图亚的制琴师，如卡密里和巴列斯特里埃里（Balestrieri）受到他很大的影响。

朱塞佩·吉奥万尼·巴蒂斯塔·瓜内里（Giuseppe Giovanni Battista Guarneri 1666—1739）是安德烈的幼子，作为父亲的得力助手，朱塞佩一直在克里莫纳工作。自 1680 年开始已经成为作坊中的台柱，1698 年继承了父亲的产业。不过他的手艺更多地是从他的兄长彼得罗那里学来的，这一点特别表现在 1690 年以后所制作的大提琴上。朱塞佩·瓜内里无疑是属于第一流的制琴师，但他在世时事业并不大顺利，他的事业开始不久，克里莫纳先后被外国所侵占，先是奥地利，后来是西班牙。另外，当时又有斯特拉迪瓦里这样的大师同时在一个镇上，当然会影响到他的声誉而只能充当二号人物。虽然如此，他坚持走自己的道路，制作出了一些出色的提琴，以小提琴为主，有一定数量的大提琴，没有中提琴。由于外国入侵，他只能用当地最普通的木料，但到 17 世纪末，从兄长彼得罗那里学到了桔红色的油漆，比他父亲用的好得多，因而提高了他的乐器质量。18 世纪的前 20 年，他制作的乐器不论从哪方面来说都是属于第一流的。1720 年后主要是靠他的两个儿子和他的另一个学生卡尔罗·伯贡齐的辅助。

朱塞佩的长子彼得罗·瓜内里（Pietro Guarneri 1695—1762）和他的伯父用一个名字，后人为了避免混淆，把他的伯父冠以"曼图亚"的瓜内里，而他则冠以"威尼斯"的瓜内里。小彼得罗由于志趣不合，1718 年离开老家到威尼斯定居。起初在威尼斯制琴师蒙塔纳那（D.Montagnana）和托农尼（C.Tononi）的作坊工作，1730 年后自立门户，1740 年他的声誉上升，堪与蒙塔纳那和赛拉芬诺媲美。1750 年后出现衰退。他的乐器不多，琴头较宽，音孔有威尼斯派的特征。他的大提琴极好，但保存下来的很少，大提琴家哈里森（B.Harrison）曾使用其中的一把。

瓜内里家族中最著名和最富有神秘色彩的制琴师是巴托罗米欧·朱塞佩·瓜内里（Bartolomeo Giuseppe Guarneri 1698—1744），安德烈的孙子，朱塞佩的幼子。由于他的琴使用的标签上写有希腊文"耶稣"的缩写"HIS"，并且在上面加上一个十字架，所以后人称他为"耶稣"瓜内里。"耶稣"瓜内里是瓜内里家族中最后但最有成就的成员，也是与斯特拉迪瓦里齐名的制琴大师。他的琴，不论在音色上还是在灵敏度上与斯特拉迪瓦里的琴都很不相同，各有千秋，演奏家们也各有爱好。

"耶稣"瓜内里是一个罕见的天才，他那出色的天赋，横溢的才华与他的不修边幅、工作上随随便便、缺乏耐心，形成了他极富特点性格的两个方面。他的琴几乎无一例外地具有奇好的音色。这表明他关心的只是音色，而造型和美观对他来说是毫无意义的。他将克里莫纳的阿玛蒂和斯特拉迪瓦里那种轻快悦耳的音色与布里西亚的大师们低沉宏大的共鸣结合到一把小提琴上，从而创造出一种各条弦都很有表现力的，音色沁人心脾的乐器。正如葡萄酒酿造后要经过一定的时间才能有美味和醇香一样，提琴要得到充分的共鸣和纯美的音色须经过漫长的岁月。

"耶稣"瓜内里制作的琴流传下来的只剩大约 150 把小提琴。"耶稣"瓜内里在世期间，并不十分出名。只是被伟大的小提琴家帕格尼尼发现并首先使用了他的琴之后而声誉雀起。其中一把是"耶稣"瓜内里去世前两年制作的琴，由于发音力度很好，帕格尼尼给它起名为"大炮"。从此以后，一代又一代的小提琴家为"耶稣"瓜内里琴的声音着迷，近两百年来包括斯波尔、维奥当、伊扎依、阿拉尔、克莱斯勒、库贝利克、胡伯尔曼、海菲茨、格鲁米奥、谢林格、科岗、斯特恩、里奇、祖克

曼等在内的许许多多著名的大演奏家都曾用过"耶稣"瓜内里琴举行过演奏会。

在唱片《克里莫纳的荣光》中选用了他的 5 把琴：

——1734 年制作的"吉布森(Gibson)",波兰小提琴家胡伯尔曼带着这把琴拉遍世界各地的音乐厅之后，传到美国小提琴家里奇手中。

——1734 年制作的"拉封(Lafont)",19 世纪初法国小提琴家拉封用过之后，俄国小提琴家布罗德斯基曾以它首演柴科夫斯基的协奏曲。

——1735 年制作的"普劳顿(Plowden)",是现存的最漂亮的"耶稣"瓜内里琴,普劳顿是一位英国的票友,他还拥有另外的 3 把瓜内里琴和 4 把斯特拉迪瓦里琴。

——1739 年的"维奥当(Vieuxtemps)"(图 1–17),是 19 世纪比利时小提琴家维奥当经常演奏的几把"耶稣"瓜内里琴之一。

——1744 年的"贝里奥(Beriot)",以比利时小提琴学派创始人贝里奥命名的这把琴是"耶稣"瓜内里临终那一年的杰作。

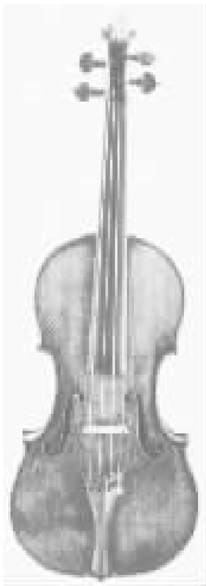
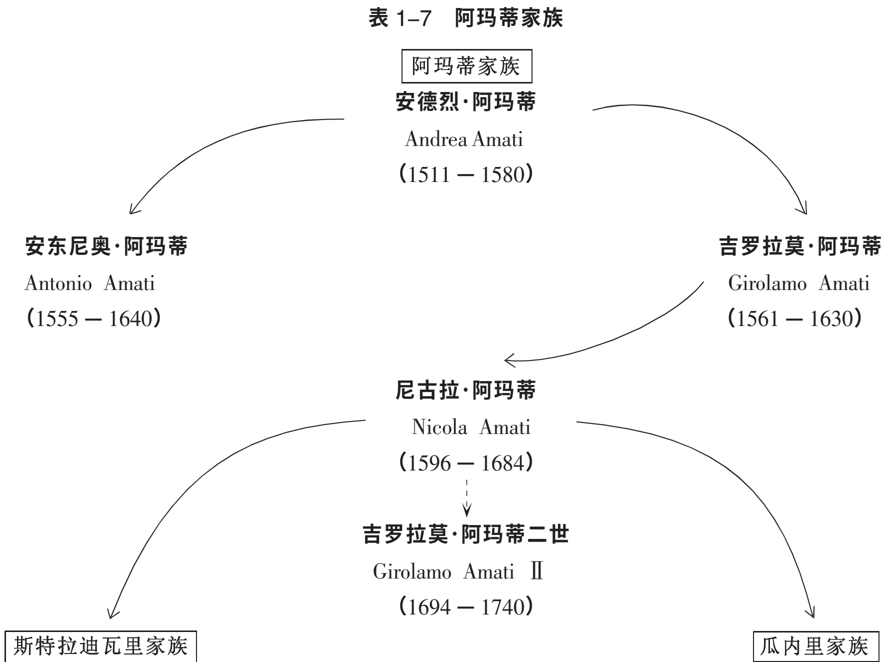


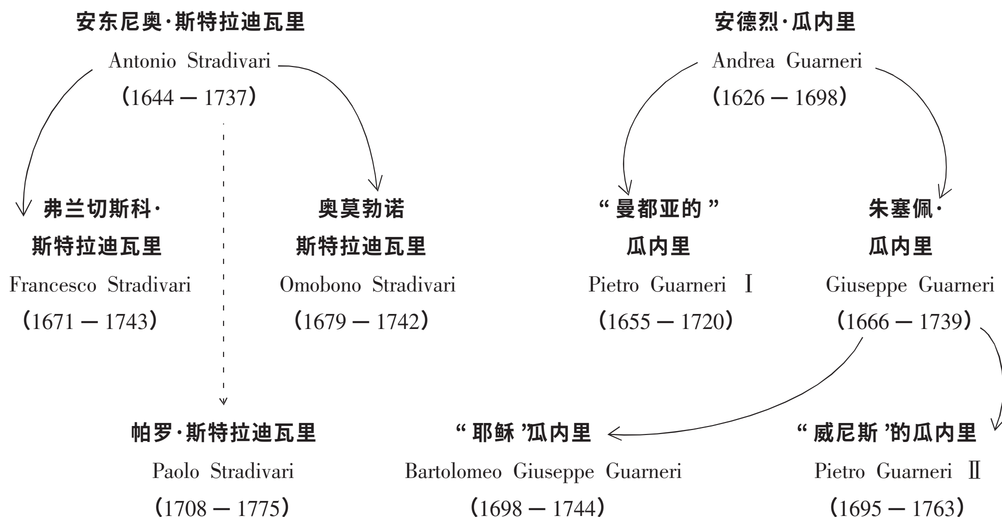
图 1–17 "耶稣"瓜内里制作的"维奥当"小提琴(1739)

人们对克里莫纳的三个制琴家族所造的琴,在不同的时代有不同的爱好。在巴罗克时代和古典主义时代的前半叶，人们普遍喜欢阿玛蒂的琴；从维奥蒂出名(1780 年左右)开始,斯特拉迪瓦里琴的地位逐渐上升,而"耶稣"瓜内里的琴只是到了帕格尼尼征服欧洲,浪漫主义时代开始以后才被普遍地赏识。

以上三个家族的师承关系如下面的表 1–7。

表 1–7 阿玛蒂家族






（4）阿玛蒂的继承人卢杰里父子

弗兰切斯科·卢杰里（Francesco Rugieri 1620 — 1695）是尼古拉·阿玛蒂最出色的学生之一。他的标签上写道："通称皮尔，即卢杰里（Rugieri, detto il Per）"。现在所知他最早的琴制作于1650年。他的两个儿子加钦图（G.Rugieri 1666 — 1695）、温森佐（W.Rugieri 1670 — 1735）继承了父业。卢杰里父子制作了不少大提琴，先是大尺寸的，后来又率先制作小尺寸的，他们也制作中提琴（在维也纳，李希诺夫斯基曾送给贝多芬了一把温森佐·卢杰里制作于1690年的中提琴）。卢杰里父子制作的琴完全是阿玛蒂型的。

（5）斯特拉迪瓦里的继承人——瓜达尼尼家族

这个制琴家族几代人从1740年起一直延续到20世纪初，将近二百年。家族的始祖是罗兰卓·瓜达尼尼只独立工作了几年，而他的儿子吉奥万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼是多产的，他的产品为现世提琴家所乐于使用。奥依斯特拉赫来我国演出的时候，带了一把瓜达尼尼琴作为他的斯特拉底瓦里琴的备用琴，琴音确实是高水平的。

罗兰卓·瓜达尼尼（Lorenzo Guadagnini 1690 — 1748）出生于克里莫纳，青年时期移居到西南面30公里的皮亚森萨（Piacenza），他曾在克里莫纳工作过，可能在瓜内里或卡尔罗·伯贡齐的作坊。罗兰卓制作的乐器表现出斯特拉迪瓦里的特征不多，但他自称是斯特拉迪瓦里的门徒。他的琴边雕刻得很深，背板尖工地隆起，琴头不错，但缺乏对称感。这些特征却传给了他在皮亚森萨的学生葛斯帕罗·洛兰齐尼（Gasporo Lorenzini）。另一些具有不同特征而标有他的名字的乐器，可能是他儿子早期的产品。

罗兰卓的儿子吉奥万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼（Giovanni Battista Guadagnini 1711 — 1786）是这个家族中最重要的成员，从1740年起到1786年间，先后在五个不同地方工作。他的小提琴在18世纪下半叶获得很高的评价。大提琴较短小，几乎比斯特拉迪瓦里的短40毫米，但琴弦的长度是正常的，他以适当的宽度和高侧板的设计而并没有减少琴体的空间，反而更便于演奏。他的中提琴是各式各样的，大多产于他造琴的后期，一般琴身400毫米。吉奥万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼的造琴过程大致分为五个阶段：

第一个阶段，1740 — 1749 年是皮亚森萨时期，遵循父亲的模式，表现出年轻没有经验但很工整的手艺。起初采用明亮的红色油漆，后来更多地用黄棕色。外型仿照斯特拉迪瓦里的琴，但琴肩较垂，音孔垂直，切口正中，琴头雕刻精致，不属于古典型。

第二个阶段，1749 — 1758 年是米兰时期，也是最有成就的时期，选材精良，油漆透明是红酒色，音孔叶是梨子形的（这个特征一直保持到 1766 年），切口总是在中央，这种乐器音量大，惟一的不足是音色可变性不够。

第三个阶段，1758 年到克里莫纳工作，这一年保留下来的乐器不到 12 把小提琴，质量与在米兰时期接近，但琴肩更垂，油漆呈桔色。

第四个阶段，1759 — 1771 年是帕尔马时期，他放弃了精选木材和有光泽的漆，只是毫无意义地在琴头上下功夫。他用当地产的花纹窄细但并不美观的枫木，但发音却很好，油漆呈棕红色，音孔切口放低，但为了保持正常的琴弦长度而把音孔开在靠上的位置，这是很独特的。这一时期的产品标签却注有‘克里莫纳’的字样，是为了商业上的原因，借用克里莫纳的声誉。

第五个阶段，1771 年后移居都灵，投靠一位非常喜爱小提琴的克齐奥伯爵。1755 年伯爵从斯特拉迪瓦里的幼子帕罗那里弄到了一批斯特拉迪瓦里的名贵遗产，使得瓜达尼尼有机会研究这些名贵乐器，因而彻底改变了他的制琴方法。他采用了斯特拉迪瓦里的轮廓和音孔形状，自己梨子形的孔叶也改成圆形，音孔切口重新回到中央，音孔的下翼和斯特拉迪瓦里一样较为夸张，惟有琴头没有变动，对油漆也更为重视，逐渐增加了红色，木料既美观，音质又好。1778 年后，他已经是一个年近古稀的老人，但仍孜孜不倦地仿制斯特拉迪瓦里琴而获得了很大的成就。这个时期的乐器，声音洪亮，很少其他乐器能与之匹敌。瓜达尼尼是 18 世纪中叶最有才能的制琴师，他自称是斯特拉迪瓦里的门徒，足见他对这位前辈大师的无比尊重，事实上他从来没有在斯特拉迪瓦里门下学习过。

大约一百年后，制琴师们，尤其在德国和英国，仿造瓜达尼尼的琴成风，他们高超的手艺使得真伪难辨。当然，就问题的实质而言，如果这些仿造的琴是确有艺术水平的话，它们的价值也是应该肯定的，但绝不能与古琴的历史价值来相比，这是另外一个问题了！

可以说，1786 年吉奥万尼·巴蒂斯塔·瓜达尼尼的去世，标志着意大利克里莫纳制琴王国的结束（瓜达尼尼的儿子及其他后代虽然一直在制琴，延续到 20 世纪，但贡献不大，没有一个达到世界水平）。虽然到目前为止，克里莫纳仍然是一个世界知名的提琴制造中心，它的辉煌历史，优秀传统也仍然影响着全世界的提琴制造艺术，但毕竟不成其为领导或权威了。

（6）伯贡齐家族

卡罗·伯贡齐（Carlo Bergonzi 1683—1747）被认为是 18 世纪除了斯特拉迪瓦里和‘耶稣’瓜内里之外克里莫纳最出色的造琴师，他成功地使斯特拉迪瓦里和瓜内里的风格令人满意地结合在一起。他最好的乐器是 1730 — 1740 年间制作的小提琴，木料很美观，油漆厚实。他没有制作中提琴和大提琴。在《克里莫纳的荣光》那张唱片里，选用了他在 1731 年制作的一把叫做‘康斯塔布尔”（Constable），或译成‘警官’的小提琴。伯贡齐的儿子米开朗基罗·伯贡齐以及他的三个孙子也曾制作出一些高质量的乐器，但影响较小。

（7）斯托里奥尼和赛卢蒂家族

斯特里奥尼（Lorenzo Strioni 1751—1800）虽然不是瓜内里亲授的学生，但他的制作工艺具有鲜明的瓜内里琴的特点。他出生时克里莫纳的黄金时代已经过去，但他能吸取前人的优点，再加

上自己的创见，制作了大量高水平的乐器。演奏家们喜爱他的琴声音宽阔、明朗开放而有力量，适宜于独奏使用，而不计较外形的欠美观。除小提琴和大提琴外，他也制作了一些小尺寸（395 毫米长）的中提琴。

斯特里奥尼的学生和继承人赛卢蒂（G.B.Ceruti 1755 — 1817）在 19 世纪初正式自立门户，他的琴用中等的木料，漆呈淡棕色，手艺上较为工整，但他的乐器受到老师的影响，因而在斯特里奥尼 1790 年以后的产品中看得出有和赛卢蒂合作的痕迹。赛卢蒂的儿子和孙子都造琴，也很有个性，但保持了克里莫纳的传统，选材美观，琴型较宽而平。

3. 威尼斯地区

除了"耶稣"瓜内里的哥哥彼得罗·瓜内里从克里莫纳迁到威尼斯之外，威尼斯当地比较重要的制琴师还有：

（1）戈菲里勒（Matteo Goffriller 1659 — 1742）1685 年在威尼斯师从马尔丁·凯瑟（M.Kaiser），1686 年与凯瑟的女儿结婚并继承了他的事业，到 1710 年成为在威尼斯最有名，也是历史上威尼斯第一位的重要制琴师。他制作了大量的乐器，尤以大提琴最引人注目。他的大提琴模式多样，但基本上是大型的阿玛蒂模式。自 18 世纪中叶后，这些大尺寸的琴都已经被巧妙地缩小，以适合于现代演奏的需要，但保持了原来的音质。卡萨尔斯自 1910 年后使用了一把戈菲里勒的大提琴，斯塔克和弗尔曼也都各有一把他的好琴。

戈菲里勒的小提琴也很名贵。中提琴的尺寸正符合现代演奏的要求。他不大喜欢用标签，所以有许多他的产品被误认为别人的而被埋没，其中较好的又被归入到卡尔罗·伯贡齐的名下。

（2）戈贝蒂（Francesco Gobetti 1675 — 1723）1690 年从外地迁到威尼斯。他本来是个鞋匠，跟戈菲里勒学习制作提琴，1710 年起有产品问世，1717 年由于健康原因被迫中止造琴。虽然他制作提琴年限短，产量也不大，但在威尼斯也可称为有名的制琴师。戈贝蒂制作的小提琴工艺精致，集中了戈菲里勒和蒙塔纳那的优点。他没有制作过中提琴和大提琴。

（3）蒙塔纳那（Domenico Montagnana 1687 — 1750）1699 年在威尼斯当戈菲里勒学生和助手。1711 年自立门户，同时也和戈贝蒂合作。保留下来的乐器都是 1720 年以后的产品。自那时起，他的声誉与日俱增，产量也很大，蒙塔纳那的乐器很多样：一种较为扁平的是第一流的独奏乐器；另一种倾向于高拱起的斯坦纳型琴，尺寸又小，不符合现代的要求。他的乐器在威尼斯很流行，后来还普及到整个意大利。英国中提琴家特蒂斯用过一把他的中提琴，当然是已经按照特蒂斯的设想改造过的。蒙塔纳那的大提琴很有名，当时在威尼斯有 4 所音乐学校，大提琴的演奏很普及。他的大提琴是现代大提琴家最欣赏的，外形稳重，音质有克里莫纳琴的优点，而且经受得了用力，反应很好。

（4）赛拉芬诺（Santo Serafino 或 Sanctus Seraphin 1699 — 1758）制作的提琴工艺精细，外形讲究，具有阿玛蒂型的特点，水平很高。惟一的缺点是琴的音量不够大。1740 年后作了一些改变，但质量反而不如从前了。他也可算作威尼斯的重要制琴师。

4. 意大利其他地区

（1）米兰

格兰契诺（Grancino）家族，帕罗·格兰契诺（Paolo Grancino 1645 — 1692）曾经是阿玛蒂的学生，颇有名望。吉奥万尼·格兰契诺（Giovanni Grancino 1675 — 1737）是帕罗的第二子，他是瓜达尼尼和兰多尔菲之前米兰最重要的制琴师。他沿用了阿玛蒂型，但有强烈的个性，对米兰后来

的制琴师具有很大的影响。他虽然制作了一定数量的小提琴和中提琴，但主要是大提琴。他的大提琴因尺寸大现在已被缩小，音质很好而且全面，尤其是 A 弦粗实，低音清晰，受到演奏家们的喜爱。

泰斯托尔（Testore）家族从 1680 — 1750 年在米兰以出产廉价乐器闻名。虽然他们的乐器工艺粗糙，但还是保持了意大利的特征。兰多尔菲（Landolfi）家族的第一代，卡尔罗·费尔迪南多·兰多尔菲（Carlo Ferdinando Landolfi 1714 — 1787）是帕罗·安东尼奥·泰斯托尔的助手，自他在 1749 年去克里莫纳在瓜达尼尼那里工作后，他的乐器带有瓜达尼尼的特征。1750 年左右制作出了他一生中最好的乐器，工艺精细，外形美观，深红色油漆，音质也令人满意，但还赶不上瓜达尼尼。有趣的是他制作了许多尺寸差别很大的中提琴，他的大提琴尺寸较小，但质量不错。兰多尔菲的学生曼特嘎扎（Mantegazza）兄弟在 1760 年自立门户。1790 年以后制作了一批相当好的阿玛蒂型的中提琴。

（2）那不勒斯

葛里安诺（Gagliano）家族除了始祖亚历山德罗·葛里安诺以外，其他人都是仿照斯特拉迪瓦里的模式。1700 — 1850 年这个家族四代人，在那不勒斯生产了许多小提琴、大提琴和中提琴（稍少些）。18 世纪生产的琴较好，到 19 世纪，为了提高生产速度，削价竞争而质量下降。

罗兰佐·范塔帕内（Lorenzo Ventapane 1778 — 1840）是吉奥万尼·葛里安诺的学生，在 1800 — 1830 年间制作了大量乐器，质量不稳定，有些很好，有些很粗糙，但音质都不错。除了葛里安诺家族以外，在那不勒斯算是有成就的制琴师。

维那西亚（Vinaccia）家族三代人制作了很多实用琴，但在选材、工艺和设计上都不如先辈们，属于第二、三流的制琴师。

（3）罗马

罗马制琴业的代表人物是泰赫勒（David Teechler 或 Tekler 1666 — 1747），他虽然来自德国，但却效法于克里莫纳的乐器，同时显示了强烈的个性特征。他的大提琴都在重要演奏家之手使用着。他的学生普拉特纳尔（Michel Platner）、爱米里阿尼（Francesco Emiliane）、吉利（Julio Ceasare Gigli 1720 — 1761）都是当时罗马著名制琴师。他们都留下了很多实用琴，尤以吉利的大提琴最为精美。

（4）佛罗伦萨

加布里埃利（Gabrielli）家族的成员有四个，以吉奥万尼·巴蒂斯塔·加布里埃利（G.B.Gabrielli 1739 — 1770）最为著名。他的乐器受到斯坦纳和罗马的泰赫勒的影响，尤以制作精良的中提琴和大提琴而闻名。

卡尔卡西（Carcassi）兄弟都是学艺于吉奥万尼·巴蒂斯塔·加布里埃利，虽然他们的乐器有典型的意大利音质，但它们拱起的琴板有显著的斯坦纳琴特征。选料美观，油漆黄色或黑棕色，后来他们改为专门制作吉他了。

（5）曼都亚

在曼都亚最重要的制琴师，无疑是从克里莫纳迁来的彼得罗·吉奥万尼·瓜内里。他的继承人卡米里（Camillus Camilli 1714 — 1760）也是第一流的制琴师，他的乐器再现了瓜内里琴的大部分特征（如琴板较拱，窄镶边紧靠琴边，音孔等），但琴头却是完全自己的，受到一些阿玛蒂的影响。虽然有时他选材不够美观，油漆也有些脆硬，但音质极佳。卡米里留下了不少小提琴，但很少

见中提琴和大提琴。

（6）都灵

前面已讲过，意大利提琴制作中心是克里莫纳，它的黄金时代是17—18世纪中叶，此后开始衰落。19世纪意大利提琴制造业有了复兴，中心转移到都灵。18世纪70年代，克里莫纳的瓜达尼尼在都灵定居，在长达15年的时间里，他带来了克里莫纳的影响。在都灵的普里申达（J.F. Pressenda 1777—1854）和他的学生罗卡（J.A.Rocca 1807—1865）成为19世纪意大利提琴制造业复兴的代表。

普里申达曾就学于克里莫纳的斯托里奥尼，他的琴既继承了斯特拉迪瓦里—瓜达尼尼的传统，又有瓜内里—斯托里奥尼的影响，他的乐器选料精良，工艺细致，音色优美，桔红色油漆（后来带有棕色）。他的大提琴产量不多，但质量上乘，中提琴是小尺寸的。普里申达对19世纪末到20世纪意大利提琴制造业有巨大的影响。20世纪意大利著名的制琴师法诺拉（A.Fagnola 1865—1939）就是普里申达的仿效者和继承人。

5. 大量名琴的外流

令人遗憾的是在曾经生产出大量名琴的意大利现在却很难找到几把真正的好琴。帕格尼尼曾经用过的小提琴被作为‘国宝’由卫兵守卫着，每年只有在以帕格尼尼命名的小提琴比赛上摘下桂冠的人才能演奏它一次（我国的青年演奏家吕思清曾在1987年获得过这种殊荣）。造成这种局面的原因也许是由于19世纪的提琴商人，特别是一个叫路易吉·塔里西奥（Tarisio）的职业提琴商。他起初以修补旧琴为主，后来以收买破烂的办法买进许多旧琴，准备运往巴黎去卖大价钱（那时提琴音乐的中心已经从意大利转移到巴黎）。但是他头一次去法国时，因为穿得太寒酸，而巴黎买琴的人又爱以衣冠取人，所以不大顺利；第二次他吸取了教训，换一身高级名牌时装，出入上流社会，结果发了大财。在19世纪上半叶，单是经他一手从意大利弄到巴黎、伦敦去的好琴就数以千计，还不算其他人。所以现在如果克里莫纳的人们想要亲眼看看自己祖先的伟大文化遗产，就不得不长途中跋涉到瑞士、德国乃至纽约的好莱坞去了。

但是，意大利在20世纪也并不是没有杰出的制琴师，如比索洛蒂（F.Bissolotti，1929年生于克里莫纳）和他的学生扎姆贝里（V.Zambelli，1953年生于克里莫纳）等，水平都堪称一流。佩雷松（S.Peresson，1913年生于乌迪内）现移居美国费城，他制作的大提琴声音结实有力，英国女大提琴家杜普雷生前就是用佩雷松制作的大提琴举行她所有的音乐会和录制唱片的。

（三）法国——仿造业的兴起

1. 法国的米尔库（Mirecourt）

法国的小提琴制造业也有相当的历史，但它对世界的影响力却是19世纪以后的事。法国的一些史学家曾宣称，世界上第一把小提琴不是意大利人所制作的，而是于1597年在法国的南希城一个叫克劳德·密达尔德（Claude Medard）的人制造的。他的子孙继续造琴，后来定居在米尔库，将该地发展为世界闻名的提琴制作中心之一。直到现在，法国的制琴师90%以上都来自米尔库。

在米尔库市政府的档案里记载着于1602年一个叫蒙福（Dierdonne Monfort）的人，制作出了法国的第一把小提琴，这是有据可查的历史事实。

2. 巴黎的早期制作家

米尔库虽然到现在一直是法国制作师的发源地，但因政治、经济和艺术发展的关系，法国真

正的制琴业中心是在巴黎，自 18 世纪后半叶意大利的制琴业衰退后，巴黎就取而代之，这也和提琴演奏艺术的发展一样，19 世纪的提琴制造业是以巴黎为世界中心。

巴黎早期闻名的提琴制作师有皮埃雷（C. Pieray）、布奎（J.Bouquqey）和格隆（L.Gueron ）等人。他们都在巴黎工作，以皮埃雷成就最高。

另外，有从意大利迁来巴黎的卡斯塔涅里家族（Castagneri）、拉盖托（L.Lagetto）带来了意大利的影响，制作了很多优良实用的阿玛蒂式的小、中、大提琴。所以，就提琴制作业来说，法国人尽可以他们的祖先感到自豪，但仍摆脱不了曾经垄断一时的意大利影响，一切文化艺术的发展都离不开交流，这里又一次得到证实。

3. 法国的斯特拉迪瓦里——吕玻

尼古拉•吕玻（N.Lupot 1758—1824）出生在德国的斯图加特。他的父亲弗朗索·吕玻一世（F. Lupot Ⅰ）是从米尔库那里学的造琴，辗转工作于各地，最后定居于法国中北部的奥尔良。父子一起工作，很快尼古拉的造琴天才就显示了出来，当时在奥尔良另一个制琴师皮克和他们家关系密切，吕玻听从了皮克的劝说，专心致志遵循斯特拉迪瓦里的道路。1778 年皮克去巴黎后，吕玻的技艺很快提高，1794 年应皮克之邀，吕玻也到了巴黎，和皮克合作了一个时期。在巴黎，吕玻有机会见到许多斯特拉迪瓦里的琴，给他以很大的启发，得以迅速改进他的工艺。1798 年吕玻自己开业，也和斯特拉迪瓦里一样，在工和中不断探索，1810 年达到了他事业的高峰，并一直保持到他去世。

虽然吕玻视斯特拉迪瓦里为楷模，但他从不盲从，有自己的创见。有时也仿造‘耶稣’瓜内里的琴。他只制作小提琴，几乎没有制作中提琴和大提琴，他的琴呈桔红色，油漆透明，琴声高雅，得到所有的演奏者的赞赏。1815 年他被委任为法皇的宫廷制琴师，1816 年成为巴黎国立音乐学院制琴师。他所造的整套的四重奏和五重奏乐器更为珍贵，成为收藏家搜寻的对象，他的确无愧于“法国的斯特拉迪瓦里’的尊称。吕玻最重要的学生是查理·弗朗索·甘德（C.F.Gand），后来成为他的女婿和继承人。另一个学生是伯纳德尔（A.S.P.Bernardel）。弗朗索·吕玻二世（F.Lupot Ⅱ 1774—1837）是尼古拉·吕玻的弟弟，以制作琴弓而著称（也制作提琴），他的琴弓甚至可与最著名的托尔特琴弓媲美。

吕玻在巴黎的巨大影响，贯穿整个 19 世纪，并树立了法国制琴业的高标准。

4. 皮克

皮克（F.L.Pique 1758—1824）是与吕玻齐名的制琴师，他们既是密友又是事业上合作者，他们的产品极相似，因而经常辨认不出是出自谁手。皮克青年时学艺于米尔库的索尼尔（Saunier），20 岁去巴黎，后来成为音乐学院的琉特琴（Lute）制造师，并自己开业制作提琴。从 1794 年起和吕玻合作了四年。如果把皮克和吕玻的琴比较的话，稍有不同之处是皮克的琴尺寸偏大，喜欢用宽大木纹的面板，琴头不够美观。

5. 维尔留姆家族

让•巴蒂斯特•维尔留姆（Jean Baptiste Vuillaume 1798—1895）既是一个制琴师，又是一个乐器商，虽然他可以称为制琴师，但更确切地说是一个高级的仿造师。维尔留姆出生在米尔库一个制琴师家庭。早年从父学艺，1818 年到巴黎，先在夏诺（François Chanot）的店中工作，1821 年转到列特（Lete）的店中，制琴技艺不断提高，1823 年起用上自己的标签，并编了号。当他造满了一百把提琴后，就开始自立门户。维尔留姆最初的乐器虽然工艺不错，但油漆厚而色深。1827 年后，

他意识到提琴外观的美，已经成为评价乐器价值的重要因素后，就立即开始仿造意大利琴。经过这一转变，果然他的产品销路大增，生意兴隆，事业从此发达起来，雇用了许多助手帮他工作，仿造的技术不断提高。他的乐器在音响和外观上完全是意大利乐器的翻版，模仿得惟妙惟肖，达到了能乱真的程度。于是他一跃而成为巴黎最大的提琴作坊的主人，并于1850年成立公司，是最早在国外设有分支的企业。

维尔留姆经营古意大利乐器，有很多机会去研究这些乐器的奥秘。1855年意大利乐器商路易吉·塔里西奥（L.Tarisio）去世，维尔留姆买下他的全部财产，包括一大批名贵的意大利提琴。此后，悉心不断地仿造斯特拉迪瓦里、"耶稣"瓜内里、尼古拉·阿玛蒂和玛基尼等人最佳的名琴。产量高达二千把以上，都是高质量的。当然，其中有许多是他的助手制作的，但都贴上了他的标签（传说帕格尼尼把他的那只"耶稣"瓜内里制作的"大炮"拿到维尔留姆那里去修理，一个星期后，帕格尼尼回来："看看修得怎么样了？"维尔留姆拿出两把一样的琴给帕格尼尼看，问道："你看这两把哪一把是真的？"据说帕格尼尼也被蒙住了）。

维尔留姆还是个富有改革精神的人，别出心裁地做了许多实验，如制作了空心的钢弓，发明自动换弓毛的装置等，他在提琴的油漆上的试验是有历史贡献的，可惜的是，他在试验中不但用人工烘烤木料而毁掉了一些好料，而且还在试验中用硝酸等化学溶液腐蚀过一些古琴的琴板，而毁掉不少好琴。所以评论家们往往认为他在历史上算是个"功过参半"的人物。其实历来在改革家中，绝对成功的人总是少数的，能做到"功过参半"，在历史上也算了不起了。

维尔留姆对法国的制琴业有很大的影响。他的弟弟尼古拉·弗朗索·维尔留姆（N.F.Vuillaume 1802—1879）毕生在比利时的布鲁塞尔制琴，基本上是个仿造者，成就远不如哥哥。尼古拉的儿子塞巴斯蒂安·维尔留姆（S.Vuillaume 1835—1875）也是制琴师，但并不著名。

6. 甘德（Gand）家族

查理·弗朗索·甘德（C.F.Gand 1787—1845）是这个家族中最有成就的一个，因而被尊为祖师甘德。父亲是在米尔库并不知名的制琴师。他们一家约在1780年迁居凡尔赛。甘德从1802—1810年在尼古拉·吕玻处学艺，然后回到父亲的店里帮忙。1816年再去巴黎，在乐器商兼修理师克里克尔（Koliker）店中工作。1820年自己开业，由于他的妻子是吕玻的养女，1824年吕玻去世后，继承了他的事业，他的乐器数量不多，但质地精良，只是由于维尔留姆的崛起而遭到某种忽视。祖师甘德是吕玻最好的学生。

祖师甘德的弟弟居留姆·查理·路易·甘德（G.C.L.Gand 1792—1858）也是吕玻的学生，学成后回到凡尔赛，1820年继承了父亲的事业，他的手艺很好，产品质量与吕玻的不相上下。祖师甘德有两个儿子，长子查理·阿多夫（C.A.Gand 1812—1866）虽然手艺不错，但自1845年继承了父业后，主要精力都投入到商业经营上去了；幼子查理·尼古拉·尤金（C.N.E Gand 1825—1892）幼年随父学艺，长大后与兄长合作，成立甘德兄弟乐器店。1866年兄长去世后，他和另一位吕玻的学生伯纳德尔合伙成立甘德—伯纳德尔联合乐器店，他为人正直，乐器店有很高的声誉。

7. 伯纳德尔家族

奥古斯特·塞巴斯蒂安·菲利浦·伯纳德尔（A.S.P.Bernardel 1798—1870），尊称为祖师伯纳德尔。早年在米尔库学制琴，后来到巴黎，先后在吕玻和甘德处工作。1826年自立门户，在巴黎工作长达40年之久，制作出了大量的斯特拉迪瓦里式的优良小提琴和大提琴。有时也仿造瓜内里和玛基尼式的琴，和甘德一样，受到同时代人维尔留姆的影响，他的乐器以选材精良，工艺高超而

著称。他的大提琴质量极佳，只是油漆稍差。祖师伯纳德尔的两个儿子继承他的事业。

这个家族和甘德家族一样，在法国制琴史上占有重要地位，他们一直继承了吕玻的传统。他们的后人中，还偶然出现个别的高水平的制琴师，如曾任巴黎音乐学院制琴师的 E.法朗索·甘德（E.François Gand ）。

8. 夏诺家族

这个家族最早出名的成员是约瑟夫·夏诺（J.Chanot），1780 年左右在米尔库造琴，他的儿子乔治·夏诺一世（Georges Chanot Ⅰ 1801—1873）很有成就，在巴黎被认为是仅次于维尔留姆的第一流的斯特拉迪瓦里琴和"耶稣"瓜内里琴的仿造者。他和维尔留姆的经历几乎一样，从米尔库到巴黎，在列特的店里工作，都成为著名的制琴专家和乐器商，同样有对古琴的鉴赏力，因而成为仿造古琴的领先人物。夏诺经营规模不如维尔留姆，产品也较少，夏诺花了很多时间到欧洲各地旅行，搜集和修复古乐器，他精湛的工艺堪与斯特拉迪瓦里媲美，油漆几乎和克里莫纳的一样，他的乐器在巴黎，是自吕玻以后音响最好的，有典型的法国琴音量大的特点，但比起意大利名琴，在敏感度上稍差。

乔治·夏诺一世的儿子乔治·夏诺二世（Georges Chanot Ⅱ 1831—1893）自 1851 年迁往伦敦，1858 年自立门户，多年来被认为是伦敦最好的制琴师，他仿造"耶稣"瓜内里的琴非常精彩。他的两个儿子继续造琴：乔治·阿多夫（G.A.Chanot 1855—1911）迁往曼彻斯特，约瑟夫·安东尼（J.A. Chanot 1865—1936）继续留在伦敦。

法国的其他著名制琴家还有夏佩（N.A.Chappy 1740—1784）、阿尔德里赫（J.F.Aldrich 1765—1843）和米雷蒙（C.A.Miremont）等。

（四）德、奥（包括捷克、匈牙利等东欧国家）——工厂化规模制琴方式的先驱

德、奥及东欧等国家，在形成现代式样提琴的时间虽然在意大利之后，但就制作提琴的影响来说，却比意大利早。当玛基尼和阿玛蒂只是在意大利闻名时，斯坦纳的琴却已经在欧洲多国广泛地被采用和仿造，甚至连一些意大利的制琴师如加布里埃利、戈贝蒂和卡拉卡西兄弟等都受到他的影响。

1. 雅各布·斯坦纳

雅各布·斯坦纳（Jacob Stainer 1617—1683）出生在奥利地的山区，因斯布鲁克市附近的小镇阿布萨姆（Absam）。他受过良好的教育，他的提琴（图 1-18）与意大利的宛然不同：琴身较窄，琴板拱度很大，有时甚至能由音孔的一边看到另一边，音孔较短，接近于圆形，琴头常常雕刻人兽头像，工艺很精细，选材上乘，可与最好的意大利琴相比，现存最早他的乐器是 1638 年在阿布萨姆制造的。



图 1-18 斯坦纳制作的小提琴原貌（1679）

斯坦纳的油漆因与克里莫纳的极为相似，而有人推测他曾就学于阿玛蒂，但并无史实来证明。其实他的工艺特点完全是建立在德国传统的基础上的，而且是经他之手才把德、奥传统工艺进一步提高而日臻完善的。正相反，他却给予意大利极大的影响：事实上在 19 世纪之前，斯特拉迪瓦里和"耶稣"瓜内里尚未被公认前，德、奥、东欧，甚至英国都在仿造斯坦纳式的提琴。

斯坦纳的琴，有如银铃般的音色，饱满而有穿透力，从 17 世纪中叶至 19 世纪的 150 年间，这种声音被认为是最好的提琴声音。它的 E 弦和 A 弦像长笛一样温柔(即使在高把位也不会发出金属声)，D 弦犹如双簧管一样圆润，而 G 弦则让人想起名手吹奏圆号的音色。斯坦纳琴之所以享有在意大利外惟一能与克里莫纳制琴大师相抗衡的盛誉，多半因为它那温柔甜美的音色和丰富多彩的变化。

17、18 世纪的演奏家们包括德国的拜贝尔(H.I.F.von Biber 1644 — 1704)，奥地利的莱奥波德·莫扎特、意大利的维拉契尼和洛卡泰里，乃至被称为" 近代音乐之父 "的老巴赫等都用过他的琴。当时斯坦纳琴的价格大约是斯特拉迪瓦里的两、三倍，声誉远比克里莫纳的制琴师们高。只是到了 19 世纪以后，由于审美观念的改变，他的琴已不能适应新时代的要求，不再成其为" 最理想的音色标准 "，而逐渐降低了地位。

2. 克罗兹(Klotz)家族

从 18 世纪开始，在他们的家乡——德国巴伐利亚州的小镇米腾瓦尔德，克罗兹家族开始制琴，到现在二百多年，已发展成为世界制作提琴的中心之一。

这个制琴世家的始祖是克罗兹(Mathrias klotz 1653—1743)。更可靠的说法是他从意大利的帕都瓦(Padua)地方一位琉特琴(Lute)制作师莱里赫(Giovanni Railieh)学艺，并没有学习制作提琴。1678 年离开那里回到米腾瓦尔德，此后 20 年间，把从莱里赫那里学来的手艺改造小提琴。1714 年制作的提琴显示了他高超的手艺，是意大利式的。但从 1727 年所造的提琴来看，就逐渐德国化了。后人为了纪念他在米腾瓦尔德镇中心树立了他一个铜像。

克罗兹的三个儿子，毕生都在米腾瓦尔德工作，其中以塞巴斯蒂安(S.klotz 1709 — 1770)成就最高，而且产品最多。他的乐器做工很细致，旨趣也高，琴板拱度不大，油漆柔软。

塞巴斯蒂安的两个儿子埃吉狄乌斯(A.klotz 1733 — 1805)和约瑟夫(J.klotz 1743 — 1809)也造琴，他们的乐器都很有个性。1775 年后，他们在米高腾瓦尔德建立起制琴工厂，雇用了许多制琴师，使这个边远小镇成为当今世界提琴制造中心之一，前西德的国家提琴制造学校就设在这里。克罗兹家族几代人一共出了 20 多位制琴师，可谓制琴旺族了！

3. 维德哈姆

维德哈姆（L.Widhalm 1722—1776）是在纽伦堡工作的德国制琴师。他制作的提琴选料精良而且美观，工艺精致，是属于斯坦纳型的，漆呈黄色，有时呈浅棕色。他的中提琴和大提琴很好，堪与意大利的乐器媲美。

4. 提尔(Thir)家族

维也纳的提尔家族，在 1738 — 1848 年的一百多年间，三代人中产生了四个闻名的制琴师：约翰·乔治·提尔(J.G.Thir 1738 — 1787)和他的弟弟玛蒂尔斯·提尔(M.Thir 1740 — 1789)制作的琴是斯坦纳式的。玛蒂尔斯·提尔的儿子安东·提尔一世(Anton Thir Ⅰ 1765 — 1837)及孙子安东·提尔二世(Anton Thir Ⅱ 1783 — 1848)的琴，却是仿造斯特拉迪瓦里的。这三代人的产品都是第一流的乐器，在德奥地区非常流行。

5. 弗朗兹·盖森霍夫

弗朗兹·盖森霍夫（F.Geissenhof 1754—1821）是约翰·乔治·提尔的学生，在维也纳的地位很高，被誉为" 维也纳的斯特拉迪瓦里 "。1790 年前，他制作的琴主要是德国型的，是遵循老师提尔的模式，琴板高拱呈圆形。1790 年后，当他发现斯特拉迪瓦里琴的优越性后，则转而仿造斯特

拉迪瓦里的琴，降低了琴板的拱度，油漆渐趋软而色淡，其结果质量大大地提高，水平超过了维也纳的前辈。他的中提琴尺寸较小，不够理想，他很少制作大提琴。

6. 朔恩

朔恩（J.P.Schorn 1680—1716）是奥地利继斯坦纳之后著名的制琴师，曾先后在因斯布鲁克和萨尔茨堡工作。他的琴是斯坦纳式的，质量极高，莫扎特早年曾使用他的琴。

7. 埃伯雷

埃伯雷（J.V.Eberle 1699—1768）在布拉格工作，是当时捷克最著名的提琴制作家。他的琴是斯坦纳式的，琴板拱度极大，油漆很漂亮，不论选材、工艺和音质都是第一流的。

8. 施威策尔

施威策尔（J.B.Schweitzer）约生于1790年，奥地利制琴师，制作斯坦纳式的琴，工艺稍嫌粗糙，但音色不错，可算作第二流的制琴师。

德国的提琴制作，随着工业的迅猛发展而成为工厂化的生产。早在1700年的米腾瓦尔德和马克纽柯亨就开始把制琴分成工序，分车间来进行，成为世界制造普及提琴的先驱。

（五）英国——修复与鉴定行业的出现

总的来说，英国的提琴制造业自17世纪以来，一直比较兴旺，先后出现了不少高水平的制琴师，也和意大利的情况相似，是以家族的形式而延续地发展。但是，这些家族在造琴方面并没有多少创造，他们仅仅是工艺高超的仿造者，比较前人他们在对造琴方面进行了更为科学的研究，总结了前人的经验，写出了一些有学术价值的著作。此外，他们也和德国一样，用经营方式使制作提琴更加商业化和工业化，甚至企业化。英国在提琴制作方面对世界的最大影响是对古琴的修复与鉴定，如希尔家族在此方面已经成为独一无二的权威。

1. 早期的英国制琴师

（1）英国的提琴制作在17世纪初就开始了，基本上与法、德同时，早期的英国制琴师大都仿造葛斯帕罗·达·萨洛和玛基尼的琴，其中著名的有巴拉克·诺曼（Barak Norman 1670—1740）。他主要是制作琉特琴和维奥尔琴，附带制作提琴，据说还是英国第一个制作大提琴的人。他的乐器选材讲究、油漆呈深棕色，早期产品琴板拱度大，类似德国的早期产品；后来则更像玛基尼的琴，中等拱度，双镶边，琴板上镶有花纹图案，这是玛基尼的传统；琴头有时也雕成人头像，这是德国琴的影响。他的大提琴质量很高，至今仍极受欢迎。

（2）诺曼的学生帕克尔（Daniel Parker 1700—1775）仿造斯特拉迪瓦里琴。他手艺高超，仿造逼真，诸如在琴的轮廓、琴板拱度、琴头设计，音柱定位等都与斯特拉迪瓦里琴极其接近，油漆呈淡棕色或鲜红色，与意大利漆不相上下。他制作了许多尺寸不一的中提琴，同样都是高质量的。他的乐器保存下来的不多，都属于第一流的，所以他可称为早期英国最好的制琴师，克莱斯勒有一把帕克尔的琴，经常演奏，效果极好。

2. 18世纪的英国制琴师

（1）18世纪后，英国人转而仿造斯坦纳和阿玛提琴，最早的有福斯特尔家族（Forster）。他们的声誉主要在制作大提琴上。当时英国重要的大提琴手们，几乎都用他们的乐器。这些大提琴，有些是琴边上斜度很夸张的斯坦纳型的，更多的是中环很长，上、下环较短，琴面中央拱起尖锋的阿玛蒂型的。1800年后，又改作斯特拉迪瓦里型的琴。

福斯特尔家族的第三代西蒙·安德鲁·福斯特尔（S.A. Forster 1801—1870）大约制作了60

多把上好的乐器。他还在 1864 年出版了《小提琴的历史》一书，颇有学术价值。

（2）福斯特尔的学生克拉斯克（G.Craske 1797—1888）是英国最先仿造瓜内里琴的人。不过，他才能不高，一生虽制作了不少提琴（三千把以上），但质量只是中等。

（3）在索尔兹伯里，著名的制琴师本杰明·斑克斯（B.Banks 1727—1795）声誉不亚于福斯特尔家族，也是以制造优质的大提琴著称，他的大提琴多为小型阿玛蒂式的，不论外观还是音质都与福斯特尔家族的琴相似。他的中提琴尺寸小，只适合当时的风尚。他的小提琴产量很少，但质量高，音质与意大利琴相当。斑克斯除了制作提琴外，他们还制作琴弓。他的两个儿子詹姆斯和亨利都继承父业。1811 年，他们迁至利物浦，专门从事乐器修理。

18 世纪下半叶，英国闻名的制琴师有：伦敦的瓦姆斯利（P.Wamsley 1715—1751）；肯尼迪家族，即亚历山大·肯尼迪（A.Kennedy 1695—1785）、约翰·肯尼迪（J.Kennedy 1730—1816）、托马斯·肯尼迪（T.Kennedy 1784—1870）；芬特家族，即伯纳德·西蒙·芬特（B.S.Fendt 1800—1852）、弟弟雅各布·芬特（J.Fendt 1815—1849）、儿子威廉·芬特（W.Fendt 1833—1882）；爱丁堡的哈迪父子，即马修·哈迪（M.Hardie 1755—1826）、儿子托马斯·哈迪（T.Hardie 1804—1856）；都柏林的托马斯·佩里（T.Perry 1767—1830）等。

3. 19 世纪的英国制琴师

19 世纪以后修复、收藏、鉴定、销售的行业逐渐发展，希尔家族、哈特家族、威特斯家族等逐渐闻名，其中尤其是希尔家族辈辈相传，到 20 世纪已经成为世界上最重要的古琴修复与鉴定中心。

（1）约瑟夫·希尔（Joseph Hill 1715—1784）是彼得·瓦姆斯利的学生。1762 年开始自己开业，制作出许多乐器，以大提琴最多。他的工艺不错，但往往因追求产量而失于粗糙，产品质量极不稳定。他的大提琴共鸣箱很大，音质很好。约瑟夫·希尔的五个儿子中，年长的两人成就较大。

（2）长子威廉（William Hill 1745—1790）开始当父亲的助手，后来自己开业，产品不多，遵守父亲制作琴的原则。次子洛基（Lockey Hill 1756—1818）多产而质不高，大提琴尺寸太小。

（3）第三代：洛基的独生子亨利·洛基（H.L.Hill 1774—1835），1810 年前，他在当时伦敦最大的乐器商约翰·贝茨（J. Betts）处工作，有机会看过许多第一流的意大利乐器。1810 年自立门户，仿造了大批的意大利式的小提琴和大提琴，其中的精品成为英国第一流的乐器。

（4）第四代：亨利·洛基的儿子威廉·埃斯沃思（W. E. Hill 1817—1895）是一位手艺高明，并很有眼力的古琴鉴尝家。他的产品不多，把主要的精力用于修复古琴上。由于他的努力，挽救了许多濒于毁灭的古弦乐器，使之复生而造福于现代的演奏家们。正是他，以高超的手艺，巨大的热情而开创了古琴修复这一重要的行业。

（5）第五代：威廉·埃斯沃思的四个儿子，即威廉·亨利（W.H.Hill 1857—1927）、阿图尔·弗里德里克（A.F.Hill 1860—1939）、阿尔弗里德·埃斯沃思（A.E.Hill 1862—1940）、瓦尔特·埃德加（W.E.Hill 1871—1905）。他们继承并发扬了父亲开创的古琴修复工作，于 1895 年盖了一幢大厦，成为一个有世界声誉的大琴行，经营项目包括制造、修理、出售和鉴定古琴等，希尔父子公司（Hill and Sons）已成为当今鉴定古琴的权威机构而驰名于世。他们还和法国米尔库的制琴师们合作，修复了上千把古琴，收藏了大量名贵的意大利古琴，并出版刊物，介绍有关古琴的知识。如在 1891 年出版了关于称为“弥赛亚”（Messiah）和“图思安”（Tusean）斯特拉迪瓦里琴的著作，1892 年出版《玛基尼传》，1902 年出版《安东尼奥·斯特拉迪瓦里：他的生平和成就》，1931 年出版

了《瓜内里家族的制琴师》等。其中阿尔弗雷德·埃斯沃思·希尔是首屈一指的古琴专家，他有惊人的记忆，对鉴定古琴的真伪有无上的权威。他的音乐志趣极为广阔，做了大量的科学研究工作。

希尔乐器行除了以鉴定古琴著称外，他们生产的新琴，不论在选材和工艺方面都是第一流的。他们出产的琴弓在制弓史上也占有显赫的地位。希尔家族的传统由后来的第六代、第七代、第八代……延续发展。

（6）哈特家族哈特家族三代：约翰·托马斯·哈特（J.T.Hart 1805—1874）1825 年开业，主要是个古乐器收藏家，由于他的工作，促成了以后许多收藏古乐器机构的建立。他的儿子乔治·哈特一世（G.Hart Ⅰ 1839—1891）继承父业，成立了哈特父子乐器行。他的兴趣更为广泛，研究范围不断扩大，包括乐器的历史和有关的文献方面。1875 年出版了《小提琴：著名的制琴师和他们的仿造者》一书，1881 年又出版了《小提琴和它的音乐》。乔治·哈特一世的儿子乔治二世（G.Hart Ⅱ 1860—1931）和赫伯特（H.Hart 1883—1953）继承父业，于 1890 年后，把业务扩大，兼售新乐器。这些新乐器部分来自法国，部分是由不知名的沃勒兄弟（Voller brothers）制作的，都贴上了哈特的商标，一些仿造名琴的产品质量也不低，他们也从国外进口琴弓销售。

（7）威特斯家族（Withers）也是在伦敦从事制琴、修琴和销售的家族。

（8）20 世纪英国年轻的制琴师中，目前以布埃特（M.Bouette 1951—）较有名，他制作的大提琴质量上乘。

（六）荷兰

荷兰在 17、18 世纪就有闻名的制琴师，其中最重要的是在首都阿姆斯特丹的雅各布（H. Jacob 1629—1699），据说他是阿玛蒂的学生和女婿，所以他的琴是阿玛蒂式的，工艺和选材都很精细，现在当然已成为名贵的古琴了。此外还有克雷曼（C. Kleymann），罗姆鲍兹（P. Rombouts）都是第一流的制琴师。

在荷兰另一座城市海牙有奎帕尔斯家族。约翰·提奥多勒斯·奎帕尔斯（J.T.Cugpers 1724—1808）从 1750 年起在海牙造琴长达 50 年之久，他是北欧首先仿造斯特拉迪瓦里琴的人之一，不过他的产品带有鲜明的个性，不完全是仿制品，很容易辨认。他的制作工艺不算太好，但琴的音响不错。他的两个儿子：约翰·弗朗西斯克斯（J.F.Cugpers 1766—1823）和约翰·伯纳德斯（J.B. Cugpers 1781—1840）都继承父业，一家三口，生产了大量的大提琴和小提琴，经常被用作意大利琴的代用品，演奏家用作备用琴来使用，以取其价廉物美的优点。

（七）西班牙

西班牙的制琴师，虽然人数不多，但水平很高，往往被乐器专家们看成是意大利制琴业的一个分支。最重要的制琴师有巴塞罗那的奎拉米（Guillami 1742—1818）以及他的儿子，他们制作斯特拉迪瓦里式的琴，但也有一点像那不勒斯的葛里安诺。在首都马德里的有孔特列拉斯（Contreras 1710—1827）以及他的儿子制作瓜内里式的琴。阿森西欧（Ascinsio 1775—1791）本来是一位教士，同时也制作出精美的乐器，尤其以修理古琴而闻名。

（八）美国

美国的提琴制造业，事实上等于是欧洲制造业在美国的继续。从 19 世纪下半叶开始，有很多制琴师是在欧洲生长，在欧洲受业，再去美国发展的，其中以从德国迁去的占多数。

1. 盖蒙德尔

盖蒙德尔（A.M.L.Gemunder 1814—1895）出生在德国，他专仿造意大利斯特拉迪瓦里、瓜

内里和阿玛蒂等人的琴。西班牙小提琴家萨拉萨蒂就曾用过一把他仿造阿玛蒂的琴。

2. 弗雷德里克

弗雷德里克（J.Friedrich 1858—1924）早年在德国从卡塞尔的勋格尔(Schönger)和柏林的莫克尔(Mockol)学习制作提琴，1883 年到纽约开业，仿制斯特拉迪瓦里、“耶稣”瓜内里和阿玛蒂琴，他大约制作了 250 把以上的提琴，有些在比赛中获奖，为许多著名演奏家所乐于使用。

3. 由意大利迁来的萨柯尼

萨柯尼（Fernando Sacconi 1895—1973）以改革修理乐器著称。萨柯尼在中学时期就开始学习制琴，后来还到罗马的艺术学院学习绘画和雕塑，16 岁时才艺出众，精于制造和仿造乐器，仿造技巧高超，几乎可以乱真。1927 年在修理一把在 1720 年斯特拉迪瓦里所造的“皮亚蒂”(Piatti)大提琴时，才第一次看到斯特拉迪瓦里琴的内部。于是他仿造了与此几乎一模一样，并有同等音质的大提琴献给西班牙大提琴家卡萨多(G.Cassado)，作为独奏乐器演奏了多年。他仿造了斯特拉迪瓦里制作的‘帕格尼尼’中提琴时得到过德高望重的制琴师费奥里尼(Fiorini)的帮助，使用了斯特拉迪瓦里当年的琴模和制作工具。

1931 年接受纽约乐器商哈特曼(Emil Hartman)邀请赴美，成为美国制琴及修复古乐器的权威。1950 年哈特曼退休后，他和助手阿蒂里(D.D 'Attilli )加入了乌利泽尔公司，使乌利泽尔公司成为举世公认的古提琴权威商行。萨柯尼晚年则悉心教学，并回到意大利的克里莫纳传授技艺。1972 年，在克里莫纳出版了《斯特拉迪瓦里的秘密》，详细地记述了这位克里莫纳制琴大师的工作方法，因而在当年被授予克里莫纳名誉公民的称号。

4. 乌利泽尔

乌利泽尔（R.Wurlitzer 1904—1963）被认为是美国的古琴专家。父亲在 1853 年从德国移居美国辛辛那提，1924 乌利泽尔入普林斯顿大学，然后被送到法国米尔库学习制作提琴。之后，作为客人，到伦敦的希尔公司访问了六个月，增长了许多对古琴收藏方面的知识。回到辛辛那提后，担任他父亲领导的乌利泽尔公司的副经理，1937 年，把提琴部门迁到纽约，1949 年成为独立的公司，自任经理。1950 年与著名意大利修琴师萨柯尼(F.Sacconi)合作，成为小提琴方面的权威机构，也是 20 世纪美国小提琴制造业的坚强后盾。

1963 年乌利泽尔逝世后，由其遗孀安娜继承，与萨柯尼和他的助手阿蒂里继续成功地发展。1965 年他们从霍廷格尔(Hottinger)收藏家那里购进 30 把名贵的意大利琴，其中包括 12 把斯特拉迪瓦里的琴。乌利泽尔公司被美国的演奏家和收藏家誉为最有权威的公司，他们鉴定过的乐器都有详细的记录(乌利泽尔公司于 1974 年结束)。

5. 从德国迁往美国的埃勒尔锡克

埃勒尔锡克（H.Ellersick）所制作大提琴水平很高，得到著名的大提琴家鲍里索夫(A. Borisof)和皮亚蒂戈尔斯蒂(G.Piatigorsky)的赞赏。

6. 来自比利时而定居在加利福尼亚的阿尔特兄弟

阿尔特兄弟（Rene and Marcel Artes）他们的提琴受到著名小提琴家伊扎依、蒂博、克莱斯勒和埃尔曼的高度赞赏，著名的普罗·阿尔特(Pro Arte)弦乐四重奏团经常用他们制作的全套乐器演奏。

7. 出生在美国的制琴师，较早的有辛辛那提的卡里斯勒

卡里斯勒（James Carlisle）早年从一位业余制琴师处学到许多有关制造小提琴知识，

1909 — 1914 年从事油漆的科学研究工作，后来到乌利泽尔公司任职，以仿造古琴著称。

8. 芝加哥的贝克尔父子

贝克尔（Becker）父子的祖先从德国迁来。老贝克尔是位高水平的小提琴家。他的岳父赫尔曼·麦克列特（H.Macklett）曾经是位提琴制作师。麦克列特的手艺传给了给他的外孙 C.G.贝克尔（Carl G.Becker 1887—1975）。从 1925 — 1974 年 C.G.贝克尔生产了近 400 把小提琴、中提琴和大提琴。C.G.贝克尔的儿子 C.F.贝克尔（Carl F.Becker 1919— ）继承了父亲的技术，从 1936 年起辅助父亲工作。他们把收复古琴的工作提高到新的水平，介绍了不少重要的革新和改良技术，儿子在油漆方面更有特殊的贡献。1948 — 1967 年间，他们父子在威廉·路易斯琴行生产了 300 多把乐器，质量都是高水平的。由于他们的成就，他们在 1968 年离开了威廉·路易斯琴行自立门户，此后保持了技术上的高水平。除了修复大量的古乐器外，还生产了 750 把以上的新琴。

除了以上介绍的著名提琴制作家外，美国还有一些较为有名的制琴师，如班丁（Henry Bentin）、科林伍德（Joseph Collingwood）、弗里曼（Jay Freeman）、伯兰德（Berndard Polhland）等。由于历史较短，美国的提琴制造业谈不上传统，也没有形成什么特点，但这可能成为没有包袱、没有框框、在新的世纪里大胆探索新道路的良好起点。

## 二、历代制弓名家

### （一）18 世纪以前琴弓的发展概况

在欧洲，琴弓的演化经历了漫长的过程。

一千多年以前，亚洲的游牧民族就发明了用白马尾摩擦琴弦发出乐音的方法，这一方法沿用至今没有改变。但原始的琴弓和射箭的弓一样，是不分头尾的，马尾像弓弦一样缚在弓的两端。到了 12 — 13 世纪也不过是一根弯曲的棒，在一端留出持弓的弓把。一直到 16 世纪，才分出了弓尖和弓根，弓尖像矛头形，弓根有一个固定的马尾库。法国人用于舞蹈的弓较短（36 厘米左右），意大利人用来演奏奏鸣曲的弓较长（48 厘米左右，比现代弓短得多）（见图 1-19）。在 17 世纪以前，同一把弓可以用来演奏不同的乐器。17 世纪中叶以后，意大利的提琴家逐渐意识到琴弓在演奏上的重要性，甚至有人认为弓法是提琴演奏技术的灵魂，因而琴弓的制造业就随着演奏技术的提高而不断地发展，例如开始在弓根安装锯齿状（后来进化成螺旋形）的金属附件以调节弓毛的松紧等（见图 1-20）。但这时的琴弓仍是弯的，到了科列

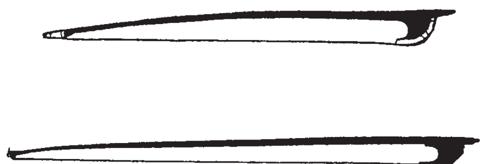


图 1-19　早期法国弓（上）与意大利弓（下）的比较

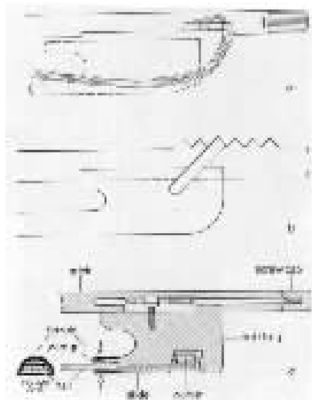


图 1-20　锯齿状的调节弓毛松紧的金属附件（上）与螺旋形的弓毛松紧调节器（下）的比较

里的年代，弯度逐渐减少，弓杆逐渐加长。塔尔蒂尼是开拓改良琴弓先河的大师，自他改良后，弓变得笔直而富有弹性，弓尖也由矛形变成现代的斧头形。弓杆的重量和弹力问题引起了人们对木材选择方面的考虑。直到 1785 年，维奥蒂与托尔特合作最后完成适应现代在力度和弹性上要求的标准弓，琴弓才基本定型（从弓杆和弓毛的长度到平衡点及马尾库等方面都有了固定的规格）。自托尔特以后，法国的制弓名师辈出，特别著名的有吕玻（F.Lupot）、沃林（F.N.Voirin）、拉米（A.J.Lamy）和佩卡特家族（他们都把自己的名字刻在弓上，只有托尔特很少在弓上刻有标记）等。直到今天，法国的制弓业仍居于世界的领先地位。英国的制弓业也很发达，水平也很高，著名的有多德（Dodd）家族和图布斯（Tubbs）家族等。只是带着维尔留姆（Vuillaume，法）和希尔（Hill，英）标记的是由他们雇用的制弓师制作的弓，虽然牌子很响亮，却不是他们本人的成就。这是后话了。

**（二）现代弓的诞生及法国的制弓师**

18 世纪中叶以前，琴弓的材料、尺寸、重量及式样等各个方面，没有一定的标准。1750 年左右，意大利提琴家提倡丰富多样的弓法，为适应这个要求，弓杆继续加长，矛头形的弓头逐渐向现在的斧头形方向改进；弓杆度弯再度再减少，由向外弯渐渐变直，最后变为向内弯，弓杆重量和弹力问题引起了人们对木料选择上的注意。到了弗朗索·托尔特的时候才正式固定了下来。

1. 托尔特家族

托尔特家族是世界著名制作提琴弓的家族，以弗朗索·托尔特成就最大，被誉为“制弓的斯特拉迪瓦里”。他的琴弓非常美观，有极佳的演奏性能。他在 1785 年左右制定的规格，奠定了“现代弓”的标准，为后世所承袭。

路易·托尔特（Louis Tourte）称为老托特，生卒年月不详，制作琴弓大约在 1740 — 1780 年。老托尔特正处于一个琴弓演变的过渡时期，所以他的琴弓式样繁多，特别是弓头和马尾库方面。当然，活动马尾库在 17 世纪末已经有了，这并不是托尔特的发明，他只是一位工艺精良的改革家。他把弓杆刮得非常匀称，把弓头改造得使弓毛拴得更为牢固，排列得更均匀。他所有的弓都是向内弯的，但长短不一。到了晚年的产品，已经接近“现代弓”的规格 如用苏木、弓杆长度、斧形弓头、乌木制长方形的马尾库、松紧螺丝和滑片等。据说当时塔尔蒂尼就使用这样的弓。他制作的最好的弓，曾在相当一个时期内为著名的演奏家们所赏识，约阿希姆在伦敦演出时就用他制作的一把弓。

弗朗索·托尔特（François Tourte 1747 — 1835）是这个家族中最著名的成员，是老托特的幼子。他早年学造钟表，大约在 1770 年才加入了父兄行列，开始制作琴弓。1775 — 1780 年是最重要的发展时期。1785 年前后，和从意大利来的著名小提琴家维奥蒂合作，制定了标准的琴弓。从弓杆和弓毛的长度、平衡点、弓尾和弓尾库等方面都有了固定的规格。据说用铜箍和滑片以使弓毛像缎带那样拉平就是维奥蒂的建议。

必须指出的是，弗朗索·托尔特并不是“现代弓”的发明者，而是他继承了前人的研究成果，集中了所有的优点并加上精良的工艺而成为一代制弓的大师。现代弓是根据那个时代演奏家的需要，一方面要能保持意大利的歌唱性特点，另一方面要适应法国的舞蹈性特点所需要求的轻巧、跳跃性能，经过一个相当长的发展阶段而形成的。所以，绝对不能把一切都归功于托尔特。无疑，他的贡献是巨大的，他应该在提琴弓的制作史上占有显赫的地位。

弗朗索·托尔特制弓长达 60 余年，大致可分为三个阶段：

第一阶段约在 1790 年之前，包括制定标准弓的时候（1785），这个时期的产品特征是 :弓杆圆形呈棕色或巧克力色，不上油漆，只用油和滑石粉打磨，弓头外观饱满，像天鹅头形。

第二阶段（1790 — 1810 年）的弓杆是八角形的，淡棕或稍带红色。打磨得很亮，弓头稍方而短一些，显得较秀气，但稍高一些。

第三阶段（1810 — 1830 年）的弓杆主要还是八角形的，颜色没有什么变化，弓头更高而呈带棱角的斧形。由于托尔特很少在弓上刻有标记，产品年份难于确定，用这种三个阶段的划分不一定符合历史的真实。所以与其说是三个阶段，不如说是三种类型更为贴切。托尔特的产品从木工手艺方面来看，并不太精细，但它像一切伟大的艺术品一样处处都表现着作者的个性。

托尔特的弓也像斯特拉迪瓦里、瓜内里和斯坦纳的提琴那样，自问世后便成为制弓者的楷模和仿造的对象。尤其在 20 世纪初，当德国和法国的工厂大量生产乐器之后，全世界都充斥了“托尔特”的弓。而一支真正的托尔特弓也和意大利的古琴那样，除了在实用上是好的演奏工具外，也已变成一种文物和艺术制品，售价与日俱增。事实上，琴弓毕竟和提琴还不完全一样，在使用中老化的现象比提琴快得多，特别表现在弓杆的弹性方面。所以我们不必迷信托尔特弓，随着年代的久远，托尔特弓的价值更多地体现在作为历史文物的意义上，其使用价值已经逐渐失去其现实的意义了。

2. 法国其他的制弓师

自托尔特以后，法国的制弓名师辈出。这也是和提琴演奏上法比学派的大发展相适应的。直到现在，法国的制弓业仍居于世界的领先地位。自维奥蒂以后，全世界闻名的提琴家几乎都选用法国弓，除了托尔特以外，法国重要的制弓师还有：

（1）拉弗勒尔（Jacqus Lafleur 1760—1832）学艺于托尔特。他的弓以轻巧并富于弹性而著称。他的儿子约瑟夫·拉弗勒尔开始学习演奏，已成为有水平的演奏家后，跟从父亲学艺并继承父业。他曾制作了一把弓杆平直的弓，现存巴黎音乐学院。

（2）弗朗索·吕玻二世（François Lupot Ⅱ 1774—1837）是著名的制琴师尼古拉·吕玻的弟弟。他的弓是从托尔特的演变而来的。他发明了在马尾库与弓杆接触处镶一金属片（通常是铜片），以减少磨损弓杆。比利时小提琴家伊扎依极为赞赏并且使用他的弓。

（3）维尔留姆（Jean Baptiste Vuillaume 1798—1895）不但制作提琴，而且制作琴弓。自从他建立乐器商行后，就开始雇用一批第一流的制弓师如佩卡特、沃林、冯克劳斯、西蒙和佩尔索等在他的指导下制弓，用维尔留姆的商标出售。所以可以说，他从来没有亲自制作过琴弓，而是以他丰富的知识、敏锐的头脑指导着他的雇员、助手和学生们制作琴弓。他还别出心裁地做了许多试验，如制作空心的钢弓，发明自动换弓毛的装置等。但这些试验，如同他在制作提琴上用人工烘烤木料的试验一样，效果不理想，不为人们所采用，很快就被遗忘了。但他的改革精神，是值得尊敬的。

（4）冯克劳斯（Joseph Fonclauze 1800—1864）早年在米尔库师从佩卡特，去巴黎后依次在吕玻、托尔特，最后在维尔留姆处工作了 10 年之久。1840 年开始独立工作，他的弓没有显著的个人特点。

（5）西蒙（Pierre Simon 1808—1882）在米尔库学艺，1838 年去巴黎，作佩卡特的助手。1846 年自己开业，产品与佩卡特相仿。

（6）佩卡特（Dominique Peccatte 1810—1874）出生在米尔库，幼年时学习提琴制作。1826

年去巴黎，在维尔留姆店中随佩尔索（Persois 1800 — 1850）学习制弓。他与托尔特生前交往很多。托尔特去世后，佩卡特才正式自己开业，很快就成为著名的制弓师。1837 年离开维尔留姆而继承了弗朗索·吕玻的事业。10 年后回到米尔库，但仍和维尔留姆保持联系，大量标有维尔留姆标志的弓，都是出自佩卡特之手。据说，维尔留姆发明的自动换弓毛的装置，也是由佩卡特制作的。佩卡特被称为仅次于托尔特的最好制弓师。他的弓头设计要壮实，近于长方的斧形。现代法国的制弓师大都受到他的影响。一根好的佩卡特的弓，能满足提琴家最大的要求，它能使乐器发出厚实而丰满的音色，像有生命似地迅速传达演奏者的意图，这是选材讲究和手艺精良的产物。

佩卡特的弟弟弗朗索·佩卡特（François Peccatte 1820 — 1855）在短促的一生中，大部分时间在米尔库工作，也制作了高水平的琴弓。法朗索的儿子查理斯（Charles Peccatte 1850 — 1920）也是一位良好的制弓师。

（7）约瑟夫•亨利（Joseph Henry 1823 — 1870）出生地在米尔库，1837 年去巴黎，成为佩卡特的学生。他经常替提琴商制作琴弓，如夏诺和甘德兄弟等，曾一度与西蒙合作。1851 年自立门户。演奏家们认为他的产品与佩卡特的有同等价值。

（8）沃林（F.N.Voirin 1833 — 1885）早年在米尔库学艺，1855 年去巴黎受雇于维尔留姆长达 15 年之久。以后自立门户。不幸的是，由于突然去世而事业中断。

如果说托尔特或者是佩卡特的弓代表了性格豪放的男性美，那么，沃林的弓则代表了雅秀的女性美。他的工艺是法国诸名家中最精细的。弓头设计、弓杆制作都显得优雅精致。他的这些特点都被他的学生拉米、托玛森和其他许多法国和德国的制弓师们所继承。沃林制作的大提琴弓常常只有 75 克重，很少有 80 克的，有人认为太轻，不过他的小提琴和中提琴弓还是够重量的。

沃林去世后，他的遗孀继承经营了几年，产品仍沿用 F.N.Voirin 的标记，那些只用 Voirin 的标记的弓，多半是仿制品。

（9）拉米（Alfred Joseph Lamy 1850 — 1919）1862 — 1868 年间在米尔库师从胡森（C.C. Hurson），在米尔库工作了几年后到巴黎当沃林的助手，到这个时期，他的事业才算正式开始。他眼力高明，手艺高超，模仿沃林达到区别不出来的程度。1885 年沃林去世后，继续受聘于沃林的遗孀，产品仍沿用 F.N.Voirin 的标记。1889 年自立门户后，在巴黎的一次博览会中产品获金质奖。他始终遵循老师的模式，弓头小而精致，弓杆圆形，一般来说，他的弓比沃林的重一些，因而更受演奏家，特别是大提琴家们的欢迎。他的产量大，产品保全完好。

（10）尼古拉•尤里（N.Eury）出生在米尔库一个古老的制琴家族。1810 — 1830 年间在巴黎制作琴弓，当时的演奏家们对他的呼声很高，声誉仅次于托尔特。可惜他的产品很少，而很多人制作冒充他的产品出售，因而造成混乱。

（11）萨尔托里（Eugene Sartory 1871 — 1946）在米尔库从父学艺，1890 年到巴黎，他的弓受到沃林的影响，弓头小、圆弓杆、深棕色，不过力量比沃林的大一些。大提琴弓却不像沃林，而是弓头较宽，重得多。20 世纪初，他的产品在伦敦由于不知名而售价很低，后来逐渐被人们尝识，其中包括伊扎依，所以他曾专门制作了一把弓奉赠给伊扎依。

（12）在巴黎的制弓师中，还有马里纳（Maline 1793 — 1855）、阿达姆（C.Adam 1795 — 1865）和他那被称为‘伟大的阿达姆”（Grand Adam 1823 — 1869）的儿子、梅里（Maire 1800 — 1878）、佩尔索（Persois 1800 — 1850）、威纳翁（Vineron 1851 — 1905）、弗蒂克（Fetique 1872 — 1933）等都有很高水平。

### （三）英国

英国的制弓业也很发达，水平也很高，甚至比法国发展得更早，只是进程慢于法国，因而没有处于领先的地位。英国最著名的制弓师有多德家族共三代人和图布斯家族共五代人。19 世纪的希尔也和法国的维尔留姆一样，是由他的雇员们制作的弓，虽然牌子很响亮，但不是他个人的成就。

1. 多德家族

爱德华•多德（Edward Dodd 1705—1810）出生英国的北部城市谢菲尔德。他制作了大量的科列里（Corelli）式的提琴弓，几乎所有 18 世纪英国的提琴弓都是出自他的手。现存 1700—1760 年间的英国提琴弓，木料都很好。

约翰•多德（John Dodd 1752—1839）是爱德华的儿子，他被誉为英国的托尔特，是在图布斯之前英国最出色的制弓师，能造出工艺完美、设计精致的高级琴弓。约翰·多德早年曾当过机械装配工和造币工人，最后才制作提琴弓。当时，在英国，现代弓的发展还远没有完成，弓头有两种，一种很高，天鹅头形的，弓尖处弓毛远离弓杆；另一种是从意大利和法国传来的坐地锥子状的。约翰·多德两种弓都制作，一般地说，天鹅头形的更受欢迎。1785 年法国的托尔特进行了制弓的改革，制作出了标准的现代弓，但这一成果迟迟未能传到英国。直到 1815 年战争结束后，甚至像托马斯·图布斯和路易斯·潘诺尔莫（Louis Panormo）这样的大师制作的弓，如果不是演奏家提出要求，就连马尾库上的铜箍都不用。八角形弓杆在欧洲也已广为传流，然而在约翰·多德造弓的后期才见到在这面的改进。但他在选料上很下功夫，这是值得称赞的，用他精选的木料生产的琴弓，不论外观和使用感觉都很好。据说当时巴西苏木，是钉成木桶运到英国去的，所以这些木料就常常有很多钉眼，制成的弓有时有明显的钉眼痕迹。现代演奏家发现约翰·多德的弓太短的缺陷，这主要指的是小提琴和中提琴弓，而大提琴弓却是够长的。那些较重的大提琴弓，较之法国的弓更受演奏家们的欢迎。

约翰·多德的弟弟托马斯（Thomas Dodd 1760—1830）也会制作琴弓，但主要从事商业经营。托马斯的儿子詹姆斯（James Dodd 1842—1877）1864 年开始制作琴弓，早期受到伯父约翰·多德的影响，制作出一些很好的大提琴弓。

2. 图布斯家族

除了多德家族外，英国还有一个图布斯家族，共五代人制作提琴弓。

托马斯•图布斯（Thomas Tubbs 1790—1830）是与英国的多德和法国的托尔特同时代人。他的弓大部分用象牙或乌木制作马尾库，有时不镶银或金，质量良莠不齐，特点不显著。

他的儿子威廉（Willam Tubbs 1805—1878）从父学艺，但产品很少。威廉的儿子詹姆斯（James Tubbs 1835—1919）是这个家族中最重要的成员，从父学艺，早年受雇于希尔，他此时制作的琴弓精确，马尾库也经常镶有金、银等饰物。自 1870 年后，因与希尔意见不合而毅然离去，自立门户。创业之初，工作不够顺利，木料也不理想，后来逐步有了好转。他的弓总是加有许多名贵的装饰，演奏家们认为他的弓抓弦很紧，演奏省力。据说他眼明手快，制作琴弓直至 70 高龄，手艺还没有衰退。

19 世纪末，詹姆斯·图布斯的儿子阿尔弗雷德（Alfred Tubbs 1861—1912）协助父亲工作，父子二人一起制造了大提琴、中提琴和小提琴弓多达 5000 把。德国小提琴家威廉密（A. Wilhelmj）很欣赏他们的弓。

3. 希尔家族

**希尔家族除了对古琴的鉴定是第一流的之外，他们出产的琴弓在制弓史上也占有显赫的位置。但和法国的维尔留姆一样，希尔是制弓的雇主，而琴弓都出自他所雇用的技师之手。受雇于希尔的，除詹姆斯·图布斯之外，还有阿伦（S.Allen），纳皮尔（Napier）父子，伊奥曼（Yeoman），列盖特（Leggett），列特福德（Retford）父子，约翰逊（Johnson），毕夏普（Bishop）和里森（Leeson）等。普通的弓质量不错，那些镶金或玳瑁的就更为名贵。他们的产品，都带着希尔的标记。著名的演奏家如克莱斯勒、海菲兹等人都使用过这些弓子。**

**（四）德国**

**德国的制弓业，虽然也有一些出色的制弓师，但总的说来水平不如英国，更不如法国。像制作提琴那样，德国出产大量廉价而实用的弓，其中大都是法国的托尔特、佩卡特和沃林等人的仿制品。大约在19世纪初，德国受到托尔持的影响，开始制作高质量的弓，不过都带有德国的特点。**

1. 德国最早的制弓名师是克诺夫（Knopf）家族

**这个居住在马克诺埃克尔钦的家族从1767—1939年延续了172年，世代以制弓为业，其中最闻名的是海因里希·克诺夫（Heinrich Knopf 1839—1875）。他除了出售自己的产品外，还替莱比锡的鲍希（Bausch）、柏林的阿达姆（Adam）和格里姆（Grimm）、德累斯顿的威克尔德（Weichold）以及莫斯科的齐默曼（Zimmermann）等名家制作琴弓。**

2. 路德维希·鲍什（Ludwig Bausch 1805—1871）

**他制造了第一流的弓，也是现在惟一被仿造的德国弓，因而被尊为德国的托尔特。他和当时著名的德国小提琴家斯波尔（Spohr）亲密合作，斯波尔为他提供了许多宝贵的参考意见。他也曾替圣彼得堡的著名制弓师基特尔（Kittel）制作琴弓。鲍什去世后，他的儿子继承了事业，直到1908年才中止。**

3. 努恩伯格（Nürnbeger）家族

**自1826年开始，直至1946年，努恩伯格家族是世界知名的制弓家族。从卡尔·哥特里勒·努恩伯格（K.G.Nürnberg）开始，传到儿子弗朗兹·阿尔伯特·努恩伯格一世（F.A.Nürnberg Ⅰ 1854—1931）时，声誉就很高了，弗朗兹·阿尔伯特在马克诺埃克尔钦创建了一所制造琴弓学校并自任教师达25年之久。他的侄子弗朗兹·阿尔伯特二世（F.A.Nürnberg Ⅱ）在1880年开始造弓，以维尔留姆、图布斯和托尔特为模式，但有明显的德国粗壮的特点，很受演奏家的欢迎，因此而使他获得了世界声誉。他的弟弟约翰·克利斯朵夫（J.C.Nürnberg）工艺很好，曾到法国维尔留姆处工作过5年。弗朗兹·阿尔伯特二世的儿子卡尔·阿尔伯特（K.A.Nürnberg 1906—）是一位高水平的制弓师，另一个儿子菲利浦·保尔（P.P.Nürnberg）也是手艺高明的制弓师，他们兄弟的后继人，曾在前德意民主共和国从事制弓业。**

4. 普弗列什纳（Herman Richard Pfretzschner 1857—1921）

**普弗列什纳先在德国从父学艺，然后到巴黎就学于维尔留姆，1880年回到德国马克诺埃克钦自立门户，仿造托尔特和沃林的模式，他为小提琴家威廉密所制作的弓非常有名。他的弓经常不上漆，克莱斯勒也很欣赏他的弓，可惜自他去世后，他的后人大量地粗制滥造，仍用他的标签，致使名誉受损。**

5. 基特尔（Nicholas Kittel）

**他本来是德国的制弓师，1839—1870年间在圣彼得堡工作，号称"俄国的托尔特"。**

### （五）美国

19 世纪中叶以后，除了许多欧洲的作曲家、演奏家之外，制琴师、制弓师也纷纷涌进这个新兴而富饶的国度。制弓师也和制琴师一样，大多迁自德国。20 世纪后，这些移民的后代，由于获得较好的发展条件，水平得以不断地提高，逐渐制作出符合现代需要的高水平的琴弓。但由于历史尚短，目前还不能确定一种美国弓的特点。随着科学技术的迅猛发展，制琴和制弓必将会逐渐消灭了地区性的差别，达到一个前所未有的高水平！在美国工作的比较著名的制弓师如表 1–8 所示。

表 1–8　在美国工作的比较著名的制弓师（按英文字母顺序）

| 中文名 | 原文名 | 所在州及城市 |
|---|---|---|
| 约翰·阿尔弗雷德 | John Alfred | 纽约州的布法罗市 |
| E.W.班德尔 | E.W.Bender | 伊利诺斯州的纽曼市 |
| J.N.科普兰 | J.N.Copland | 伊利诺斯州的芝加哥市 |
| 约翰·库什曼 | John Cushman | 俄亥俄州的柯林斯市 |
| 朱利叶斯·盖特尔 | Julius Guetter | 宾夕法尼亚州的费城 |
| 阿尔伯特·卡尔 | Albert Karr | 密苏里州的堪萨斯城 |
| 亨利·克诺夫 | Henry Knopf | 纽约市 |
| 路易斯·里耶基 | Louis Lyeki | 密苏里州的圣·路易斯市 |
| 约翰·曼尼 | John Many | 首都华盛顿 |
| G.H.马修森 | C.H.Mathewson | 罗德岛的普罗维登斯市 |
| 克努特·雷恩德尔 | Knute Reindahl | 威斯康辛州的麦迪逊市 |
| 罗伯特·罗宾逊 | Robert Robinson | 俄勒冈州的波特兰市 |
| 班·罗伊 | Ben Roy | 华盛顿州的西雅图市 |
| 爱德华·图布斯 | Edward Tubbs | 纽约市 |
| 弗雷德里克·瓦连斯 | Frederick Valiance | 密执安州的底特律市 |
| 詹姆斯·齐默尔曼 | James Zimmermann | 北卡罗来纳州的阿谢威尔市 |

活跃在 20 世纪的优秀提琴制作家包括美国的贝克尔（Carl Becker 1919—）、伯吉斯（David Burgess）和格西特（David Gusset），英国的桑德斯（Wilfred Saunders）、拉夫（William Luff）、罗斯（Rowland Ross）和布特（Martin Bouette 1951—），意大利的比索洛蒂（Francesco Bissolotti 1929 年生于克里莫纳）、扎姆贝利（Vanna Zambelli 1951 年生于克里莫纳）、佩雷松（Sergio Peresson 1913 年生于意大利的乌迪内）和莫拉西（G.B.Morassi），德国谢德（Joachim Schade）和捷克的斯比德兰（Premsyl Spidlen）。

## 思考题

**提琴类乐器已经成为世界性的乐器，它是人类的伟大创造，已成为全人类共同的财富，每个人都有权分享它，同时也有义务和责任发展它，使之更趋完善以满足人类对它不断提高的更多要求。提琴类乐器必将不断地改革和发展，人类也肯定能制作出比二百多年前斯特拉迪瓦里所制作的更好的乐器来，这需要从事提琴事业的人的不断探索和试验。你认为 21 世纪的提琴类乐器将有可能在哪些方面有大的改革和发展？**

# 第二章　巴罗克时期的弦乐艺术

## 第一节　器乐的兴起——17 世纪以前的器乐

器乐多来自民间，已有很长的历史，但是在欧洲直到 16 世纪器乐才开始获得独立的发展。中世纪没有留下器乐的乐谱资料，因为当时乐器演奏主要依附于声乐，很多是即兴演奏。14、15 世纪的乐谱中尽管没有标明哪些部分是由乐器演奏的，可是从文字记载和绘画中我们能够得知，14 和 15 世纪初期演出复调音乐的最常见方式是小型声乐与器乐组，一般是一个声部只有一个人或一件乐器。在户外演出的音乐中，在舞蹈以及特别是节庆或庄严的典礼中，采用较大的重奏（唱）和较响的乐器。14 世纪的高音和低音乐器的区别不在音高而在响亮度。当时用的最多的低音乐器有竖琴、轮擦提琴[①]、琉特琴、索尔特里琴[②]、便携式管风琴、横笛和竖笛；高音乐器有肖姆双簧管、木管号、小号和古长号。打击乐器包括定音鼓、小钟和钹。当时盛行的音质是清澈、明亮或尖锐。

1450 — 1550 年这段时间，虽然是多声声乐时代，到 16 世纪末，弥撒、经文歌和牧歌都从一个很长的发展时期达到顶峰。但从 1600 年以后，这几种形式相对的重要性衰退。另一方面，从 16 世纪以后，人们对器乐逐渐重视起来。16 世纪器乐发展的第一个标志是为演奏者们出版了描述乐器或演奏指导的书籍，第一本这样的出版物于 1561 年问世，随后在整个 16 世纪其他书籍纷纷出版，数量大增。从中我们可以了解到这一时期的有关音高、音律和调音的某些问题以及在指定旋律上即兴表演装饰音的重要性；第二个标志是独奏乐器的兴起，乐器种类也多起来，一些乐器还形成了乐器家族，本身包含了同一音响的完整的音域。在 16 世纪末，大多数情况下乐器仍然是同声乐一起表演的。例如许多地方用管风琴、琉特琴、维奥尔琴和管乐器伴奏、重复或代替声乐部分；第三个标志是一部分作曲家对器乐的兴趣与日俱增，器乐无论在质量、数量和技巧方面持续增长，并初步形成了器乐作品独立的风格和形式。

### 一、乐器

巨大的教堂管风琴成为当时的主要乐器。管风琴（organ）是最古老的键盘乐器，有悠久的历史，它在教会中的使用有很多文字记载，分为便携式管风琴和安装在教堂中的固定式管风琴。大约 1500 年左右，固定式管风琴已接近近代管风琴的形制。

古钢琴产生于 14、15 世纪，16 世纪已发展成熟，分为击弦古钢琴（clavichord）和拨弦古钢琴

---

① 轮擦提琴（Hurdy-gurdy），一种便携式的中世纪弦乐器，形似维奥尔琴，是最早在其上应用键盘原理的弓弦乐器。由手摇曲柄转动的轮子来取代用弓擦弦的动作，轮子的外缘涂有松香，转动时擦及所有的弦而使之同时发声，并有类似风笛的持续音。原先要用 2 人演奏，在 13 世纪改进后能单独演奏。到 14 世纪，此琴有 6 条弦和一副键盘，音域达 2 组半音音阶。

② 索尔特里琴（psaltry，也称拨弦扬琴）是中世纪常见的乐器，外形呈梯形，演奏时或拨弦或击弦，后者更多，具有甜美而清纯的声音，是羽管键琴和楔槌键琴的远祖。

(Harpsichord)两种。击弦古钢琴(也称楔槌键琴)是由金属槌击弦而发声,始终与弦保持接触,声音纤细,不过演奏者可在狭小的范围内控制音量并奏出少许颤音,击弦古钢琴主要是供在小客厅内用的独奏乐器;拨弦古钢琴(也称羽管键琴、大键琴)类乐器形状尺寸不一,名称也形形色色,这类乐器是用羽管拨弦发声,声音比击弦古钢琴厚实,但是变化对键的压力并不能产生强弱层次,只有用一种特制的音栓机械才可发出各种不同的音色和响亮度。拨弦古钢琴既用于独奏也用于重奏。

琉特琴(lute)在欧洲已有600余年的历史,是文艺复兴时期风靡一时的家庭独奏乐器。16世纪之前琉特琴常常用昂贵的材料制作,尺寸不一,做工精致。16世纪标准的琉特琴是梨形的,它有一根单弦五根双弦(分成6个弦组),调音为 $G - c - f - a - d^1 - g^1$,琴颈上有品,弦轴箱向后弯成直角。通常的演奏方法是用手拨弦。 在琉特琴上可以演奏和弦、旋律、经过句、各式各样的装饰音,甚至对位乐曲,它已形成一套较丰富的演奏技法,采用独特的品位记谱法(tablture,也称符号记谱法)。琉特琴常用于独奏、伴奏和合奏。

维奥尔琴兴起于文艺复兴时期,有关维奥尔琴的形制、种类、演奏方法以及与提琴类乐器的比较,我们在前一章已有详述,这里就不再赘述。

这一时期主要的管乐器有:八孔竖笛(recorder)、横笛(transverse flute)、肖姆双簧管(shawm)、克鲁姆双簧管(cromorne)、木管号(cornett)、小号(trupet)、古长号(sackbut)。与现代相应乐器相比,它们的声音要柔和些。

这一时期的乐器有两种有趣的现象:(1)管乐器数量多,变化大;(2)一些乐器是以一套或家族构成,这样导致从低音到高音的完整排列,具有统一的音色,这一点与文艺复兴的同一音响思想保持一致。例如:三个到八个的竖笛或维奥尔琴,都是按照从低音到高音排列的完整家族。

## 二、器乐曲

由于器乐演奏要适应声乐作品,因此,器乐作品很自然也是源于一些特定的声乐作品。大量的只不过是牧歌、尚松或经文歌的改编曲,装点一些回音、颤音、经过句和其他装饰音。到16世纪末,旋律装饰技艺已达到很高水平,在声乐和器乐表演中都应用它。但随着时间的推移作曲家开始把他们的装饰音写出来,巴罗克早期器乐写作中的许多细节很可能就是16世纪即兴创作的结果。

17世纪以前的器乐曲种类:

利切卡尔(ricercar)——源于经文歌(motet),实际上,是一种无词的模仿风格的经文歌。最早的琉特琴利切卡尔的特点是即兴表演,在转而用于键盘曲后这一体裁开始断断续续采用一些模仿短句,16到18世纪发展成一种赋格或卡农风格的对位精致的器乐曲。

坎佐纳(canzona)——源于尚松(chanson),是17世纪奏鸣曲和键盘赋格曲的前身,也被称为"演奏的尚松"或"法国风格的尚松"。

舞蹈音乐——文艺复兴时期社交舞蹈风靡四方并受到高度重视。 因此,16世纪器乐曲中相当一部分是琉特琴、键盘乐器或合奏的舞曲作品。16世纪初的舞曲已不受声乐的影响,所以器乐风格得到自由的发展,就像在以后的时代中那样,开始脱离其原来目的而发展成风格化的乐曲。但保留了舞蹈性节奏和总的轮廓,通常由清晰突出、相当规则的节奏型并且分成明显的段落。舞曲一般是两首或三首一组,这就是后来室内奏鸣曲的前身。

奏鸣曲这一术语在 15 世纪后，偶尔用来说明各式各样供独奏或重奏用的纯器乐曲。16 世纪末，威尼斯人称之为奏鸣曲的是坎佐纳的宗教对应曲。它由一系列段落组成，各段基于不同的主题或一个主题的不同变体，它与后来的教堂奏鸣曲的联系就是这种分段的特征，在 17 世纪这一特征表现为具有速度、节拍和情调各不相同的几个乐章。

变奏曲（variation）是另一种重要的器乐体裁。根据一个曲调即兴变化用以伴奏舞蹈，这种形式自古已有。16 世纪末，在英国的维吉那键盘乐派（Virginal Schcool）中，变奏曲百花绽开。当时用来作为变奏曲基础的主题有流行的舞曲、家喻户晓的歌曲和民间曲调，一般都是短小的、简单的、歌曲般，分句规律化，并具有清晰的、用明确终止式断开的两段体或三段体。之后的变奏连接不断，有时共 6 段，有时多至 20 段甚至更多。每段变奏都保持主题的结构：同样的表达法，同样的终止式，同样的和声布局。有时在整个变奏曲中旋律始终不变，只是时而从一个声部转到另一个声部。更为常见的是在一些变奏中，装饰音型出自旋律本身的某一短句，但通常它是自由发挥的。

## 第二节　巴罗克时期的音乐特点

### 一、巴罗克时期

音乐历史上的巴罗克时期经历了欧洲史上充满矛盾和动荡的一个半世纪。这个时期是从 1600 年开始的，而 1750 年巴赫的逝世可以看作是巴罗克时期的结束。这是一个变革和冒险的时代，英国资产阶级革命的爆发标志着欧洲已跨入近代的历史，几个世纪的商业革命已摧毁了停滞的中世纪行会经济。国家规模扩大，国王的权力增大，欧洲政治上的专制主义正向着鼎盛发展。宗教改革与反宗教改革运动，使欧洲的教会处于分裂的复杂对立状态，导致了宗教派别间、专制君主间及国家间的大规模战争。令人震惊的贫困和挥霍无度的奢华，高尚的理想和野蛮的压迫形成了鲜明的对立矛盾。这也是一个理性的时代，开普勒、伽利略和哥白尼在物理学和天文学中的发现，笛卡尔在数学中的发现以及培根、斯宾诺莎在哲学中的发现，成为欧洲科学史上许许多多的里程碑。此外，哈维发现了血液循环，劳克奠定了对思维活动进行科学研究的基础，牛顿关于万有引力的理论，揭示了宇宙存在的规律和相互关系等，西方近代科学之父们为人类翻开了科学思维的新篇章。

这样的背景使得巴罗克艺术宏伟壮观。这种艺术在造型和观念上都是大胆的、雄伟的、装饰性的和富有活力的。米开朗基罗（1475 — 1564）预示了从文艺复兴向巴罗克的转变。他画中骚乱的形象，在挣扎中扭曲的人体，反映了巴罗克艺术对戏剧性的喜爱。同样，威尼斯画派的画家——提香、丁托列托、委罗奈斯也抓住了新时代生机勃勃的精神。他们的大量油画以色彩和动态表现出火一样的激情，他们喜欢在画面上用对立的部分制造紧张，并在对角线上表现戏剧性。在整个巴罗克时期，文学及其他艺术也随着音乐同步繁荣，要了解巴罗克艺术的宏伟壮观，只要回忆一下 17 世纪几位大作家和艺术家的姓名：英国的约翰·多恩和弥尔顿；西班牙的塞万提斯；法国的高乃依、拉辛和莫里哀；西班牙的贝拉斯克和牟利罗；意大利的雕塑家贝尔尼和建筑师波罗米尼；荷兰在音乐上相对不很活跃，然而产生了鲁本斯、伦布朗以及许多同样闻名遐迩的画家。

巴罗克时期欧洲各国的宫廷成为音乐发展的中心，尽管教堂仍然支持着音乐的发展，但其重要性明显减弱了。大小宫廷都纷纷建立唱诗班、歌剧团和乐队，音乐成为宫廷的一种不可缺少的风雅。随着城市的发展，资产阶级、市民阶层的逐渐壮大，17 世纪上半叶在一些商业发达的大城

市，先后出现了一些商业性的歌剧院和公开售票的音乐会，尽管这类歌剧和音乐会演出直到 18 世纪中叶以后才普遍起来，但是已显示出资产阶级、市民阶层对艺术的需求，也影响着音乐内容、风格和体裁在整个 18 世纪发生转变。

## 二、巴罗克音乐的主流及其他方面

1600 — 1750 年这 150 年是歌剧、清唱剧、康塔塔、舞剧、序曲、奏鸣曲、协奏曲、早期交响曲、赋格曲、托卡塔、变奏曲和组曲等体裁产生和发展的时期，是提琴类乐器和古钢琴的制造达到高水平的时期，是乐器演奏技术走向正规和高度发展的时期，也是乐队开始形成的时期。

### （一）歌剧的出现

随着从文艺复兴向巴罗克的转变，音乐方面产生了一个重要的变化：人们对音乐的兴趣从由几个具有同等重要性的声部组成的织体，转移到由一个单一旋律支配的织体，即从复调音乐转移到主调音乐。意大利歌剧产生于 16、17 世纪之交，它的出现标志着一个新的音乐风格时代的开始。在巴罗克时期的 150 年中，意大利歌剧得到了长足的发展，歌剧艺术的中心辗转于意大利的几个城市，经历了产生、发展和成熟的阶段，并对欧洲各国音乐文化的发展产生很大影响。

### （二）数字低音

作曲家用一个数字写在低音音符的上方或下方，来表明他所要的和声。例如，数字 6 写在一个低音的下边表示这个和弦的根音在这个低音的上方六度（六和弦）。这样，在 A 音下边写一个 6 字就是 F 大三和弦或♯F 小三和弦的第一转位（见谱例 2–1）。这种方法在巴罗克时期大量运用，形成了“音乐速记法中最成功的一种体系”——数字低音，或叫做通奏低音（basso continuo），因此，巴罗克时期通常被认为是数字低音时代。数字低音至少需要有两名演奏者，一人用低音乐器——大提琴、低音提琴或大管演奏低音线条，另一人用可以演奏和声的乐器——羽管键琴、管风琴、吉他或琉特琴填充或‘实现’和弦。这种方法把和声的实际填充和完成留给了演奏者，在今天的爵士乐中还可以看到这种情况，演奏者根据乐谱上简要的和声提示即兴演奏。

谱例 2–1 为小提琴与通奏低音写的变奏曲（作品 1）

马里尼（1617）

Romanesca

数字低音虽然只是一种创作的记谱方法，但却标志着主调风格、和声观念在逐渐走向成熟。教会调式最终被大、小调式所取代。

（三）大、小调体系

巴罗克音乐经历了音乐史中最有意义的变革，那就是从中世纪的教会调式转变到大、小调式。从复调写作的声乐转到和声配置的器乐，需要有一套简明易懂的和声系统。大、小调体系是几代音乐家的共同成果，它表现了生机勃勃的新文化。由于器乐取得了较突出的地位，因此，熟练掌握乐器演奏所有调的能力就变得越来越重要。

（四）巴罗克音乐的节奏

总的来说，巴罗克音乐要求一种富于动力的节奏，这种节奏以有规律重复出现的重音为基础，低音部分是这种新节奏的支柱，它那坚持不息的节拍是很多巴罗克音乐作品中值得注意的特点。这种稳定的节拍一旦开始就绝不会放松或改变，直到乐曲结束为止。这种节奏赋予巴罗克音乐以持续的动力，产生出一种骚动但有抑制的进行效果，这也是使巴罗克绘画、雕塑和建筑产生生机勃勃的效果。

另一方面，任何艺术作品始终潜存着自由表达与创作规律之间的紧张关系。这种紧张关系也明显地存在于节奏的两种应用方式中：一方面是有正规小节线的节奏，另一方面是宣叙调或即兴独奏曲中所用的不分节拍的自由节奏。作曲家在创作器乐托卡塔和声乐宣叙调时，也用不规则的灵活多变的节奏。显然这两种节奏不能同时并用，但它们常常被相继应用已求得故意的对比。

这个时代，作曲家比以往更加懂得了乐器表现节奏的能力。他们发现鲜明的舞蹈节奏可以作为一首声乐或器乐作品的基础。民间舞蹈和宫廷舞蹈为音乐艺术提供了活跃的因素。作曲家们用舞蹈节奏精心装饰他们的音乐素材，很多以舞曲形式出现的作品使得较为深刻的音乐内容变得易于接受。总之，巴罗克的音乐概念脱离不了节奏，节奏使巴罗克音乐抓住了这个动荡时代的动态和动力。

（五）单一情绪和连续的旋律

巴罗克建筑上精心制作的旋涡饰物，显示出没有一处不加修饰的充沛精力。在音乐上也有这种极为相似的情形，在音乐上连续扩展的原则是构成巴罗克音乐风格的要素之一。基于单一情感的乐章以一个引人注目的音乐形象开始，这个音乐形象通过不断延长的过程而展开，发展成整个作品。在这一点上，巴罗克音乐与古典主义时期的音乐不同，古典主义时期的音乐带有两个对比性的主题，有均衡对称的乐句和段落分明的终止，而巴罗克音乐形成的是连续不断的运动，当运动的能量用尽时，作品也就结束了。

（六）阶梯式的力度

巴罗克音乐在进行时采用一个相当稳定的音量，一段始终响亮的乐段后面跟上一段始终低柔的乐段，以此造成明暗对比的效果，这种从一个响度到另一个响度的转换叫做阶梯式的力度（terraced dynamics），这是巴罗克音乐风格的一个特点。古典时期以后的作曲家在需要较大音量时，就指示那一种乐器演奏得响一些，使用渐强作为一种表现手段；而巴罗克作曲家则会以增多乐器的数量来增大音量，把声音响度的两个阶梯的对比当作主要的表现手法，每一乐段形成一个固定色彩区域，用以衬托另一乐段。根据这种观念形成的音乐结构，赋予巴罗克时期的音乐一种极为朴素的性质。因此，巴罗克时期的作曲家所使用的表情记号要比后来的作曲家所使用的少得多，这个时期的音乐作品中只是偶尔注有一个强奏或弱奏的记号，而让演奏者去补充其他任何可

能是必要的记号。

（七）键盘乐器

管风琴、拨弦古钢琴和击弦古钢琴是巴罗克时期重要的三种键盘乐器。巴罗克时期的管风琴已发展到鼎盛阶段，出现了著名的管风琴制造师西尔伯曼（Gottfried Silbermann 1683 — 1753）。这时的管风琴具有纯净、透明的音色，它的音栓不像 20 世纪的管风琴那样将音色混成暴风雨般的交响性色彩，而是发音清晰，这样能够听清楚复调音乐。它的不同音栓的色彩对比强烈，声音有穿透力，但风压小，听起来并不刺耳。由于使用了两排键盘，它可以奏出均匀的弱音和强音。管风琴音乐由于历史的原因，一直与宗教仪式有着直接的联系。但随着教堂演奏会的出现，键盘艺术的发展，管风琴挣脱了纯宗教仪式的桎梏，吸取了世俗音乐的因素和成果。17 世纪末和 18 世纪初管风琴音乐的发展在德国进入了黄金时代，德国的大中城市教堂中都有受过严格训练的出色的管风琴师，他们深受市民的尊重。

拨弦古钢琴有两排键盘能奏出不同的音响效果，它与钢琴相比有两点重要的差别：第一，它的弦是用拨子拨动而不是用琴槌敲击的，这样发出的音明亮而清脆，但不像钢琴的音那样能持续。为使声音持续下去，必须采用连续不断运动的声音，如颤音、各种装饰音、分解和弦以及其他种种；第二，手指按键的压力只能稍微改变拨弦古钢琴的音色，而钢琴则能做大幅度的力度变化。因此，拨弦古钢琴不能演奏渐强和渐弱，但可以用清澈明亮的声音突出中间声部，它是演奏对位音乐的理想乐器。拨弦古钢琴适宜演奏华丽宏伟的风格，既可以演奏得高雅而富有戏剧性，又可演奏得节奏准确、优美和诙谐。在巴罗克时期它是一种极为普遍的独奏乐器。另外，在演奏数字低音时，它是必不可少的乐器，也是室内乐团和歌剧乐队中的主要支柱。

击弦古钢琴在有限的范围内，力度可随按键的压力而变化，音色柔软、轻巧、亲切，但是音量很小。

古钢琴音乐独立发展晚于管风琴。16、17 世纪之交，英国的维吉那乐派涌现出一代作曲家。17 世纪拨弦古钢琴在法国宫廷中兴起，F. 库普兰（François Couperin 1668 — 1733）是法国羽管键琴学派的重要代表。他把法国学派的典雅风格发展到炉火纯青的境地，他的作品纤巧、细腻、装饰音繁琐，成为洛可可（Rococo）艺术风格在音乐领域的代表。17 世纪德国的古钢琴作品并没有标明是为拨弦古钢琴或为击弦古钢琴创作的。德国古钢琴的组曲更讲究组合的精炼、完美。大部分已采用四首舞曲的固定组合方式，形成古组曲：阿勒芒德舞曲（allemande）、库朗特舞曲（courante）、萨拉班德舞曲（sarabande）和吉格舞曲（gigue）。在慢速的萨拉班德和快速的吉格舞曲之间，可插入小步舞曲（minuet）、布列舞曲（bourrée）或加沃特舞曲（gavotte）等（我们在巴赫为小提琴和大提琴写的无伴奏组曲中可以看到这些舞曲的组合方式）。到 18 世纪末，拨弦古钢琴和击弦古钢琴都被公众喜爱的钢琴取代了。

以上提到的巴罗克时期重要的三种键盘乐器影响着作曲家对弦乐作品创作的思维和对音响效果的考虑。

（八）乐器色彩

巴罗克时期是欧洲有史以来器乐可与声乐相比的第一个时期。人们对这一艺术的兴趣，促进了新乐器的发展和旧乐器的完善。这个时代的精神，要求更加鲜明的音色。文雅的琉特琴被吉他所取代；含蓄的六弦维奥尔琴和它奏出的那种如莎士比亚所说的‘寂静的音乐’，由更加响亮的提琴家族乐器所取代。在巴罗克音乐中大量使用了小号、长号、长笛、双簧管和大管。总的看来，作

曲家是根据旋律来考虑问题的，因此，在复调音乐中弦乐器、木管乐器和铜管乐器可能被安排演奏相同的旋律。另外，由于在一个乐章中表现的是一种单一的情绪，因此可能从头到尾使用同样的乐器色彩。巴罗克后期的作曲家越来越多地按照音色来选择乐器，他们比以往更明确地指定用什么乐器演奏一个特定的作品，这样做的结果是在音乐中逐步发展起了配器的艺术。

（九）演奏技巧与即兴演奏

对乐器的兴趣必然引起要熟练掌握演奏技巧的愿望。技术上的精通使作曲家认识到每一件乐器可能发挥的最大功能，随之能比以前更清楚地区分各种不同类型的音乐：声乐与器乐；教堂音乐、剧场音乐和室内乐；键盘乐、弦乐、木管乐和铜管乐。同时，作曲家也喜欢将这些不同类型的音色混合起来。使一种手段具有另一种手段的性质是巴罗克艺术中追求的一个倾向，例如，器乐模仿人声辉煌的花腔，而声乐则仿效器乐演奏中的奇妙风格；拨弦古钢琴乐曲中精致的装饰音影响到弦乐的写作；管风琴的音响影响了乐队的音响风格。这样互相补充，使各方面的演奏技巧大大丰富起来。

在巴罗克时期的音乐实践中，即兴演奏占有突出的地位。如果那时的音乐家不能“用手指思想”，那么数字低音就不可能实现了。那时，要求一位教堂管风琴师能即兴演奏一首复杂的对位乐曲是理所应当的事。一些像巴赫和亨德尔这样伟大的管风琴家在这方面的能力是传奇般的。这种一瞬间的灵感迸发正适合于巴罗克时期的那种狂热气质，并影响到了创作。那时，一些幻想曲和托卡塔中的许多段落在情绪上的突然转换，带有即席演说的特点。

即兴演奏（唱）还以另一种方式在巴罗克音乐中发挥作用，人们期望演奏（唱）家为乐谱上所写的东西加上他们自己的装饰（像今天爵士乐的习惯做法一样），这是演奏（唱）家对作品的创造性贡献。这种类似我国民间音乐演奏时“谱简曲繁”的自由而华丽的演奏法，在巴罗克时期应用得如此广泛，以致于巴罗克音乐在演出时听到的和乐谱上看到的有很大的不同（见谱例 2–2）。

谱例 2–2：科列里的《D 大调第一奏鸣曲》（作品 5 之一）第一乐章的第 1、2 小节，谱例中的(a)是原谱；(b)是实际演奏中经过即兴装饰后的记谱。

Grave

Violino

(a)

Cembalo

Violoncello

(b)

Grave

### （十）二部曲式

二部曲式在巴罗克音乐中起了很重要的作用。这是问答式的结构，A 部分从主调转到对比调，而 B 部分作相应的反向运动，两部分采用紧密相关、甚至完全相同的音乐材料。由于转调和在第一部分结束时的完全终止，这种曲式是很容易听出来的。一般说来，每一部分都重复一次，形成 A—A—B—B 的结构。在二部曲式中织体和乐曲的情绪是浑成一体的，它体现出单一的情绪，这是由于以连续扩展为基础的音乐风格适于采用这种曲式。17 和 18 世纪早期产生的大量舞曲风格的拨弦古钢琴短曲大都采用这种曲式，巴罗克时期人们所喜爱的器乐曲之一——组曲中的舞曲也曾将这种曲式作为标准形式。

### （十一）器乐曲

巴罗克早期的器乐曲在数量和内容上逐渐变得与声乐势均力敌，然而体裁仍远未标准化，名称依然混乱而且前后不一致。尽管如此，在这一时期的器乐曲有以下主要类型：

1. 赋格类型：用连续模仿的对位写成的乐曲。这类乐曲名称有利切卡尔、幻想曲、随想曲、赋格曲等。

2. 坎佐纳类型：用不连续模仿的（即分段的）对位写成的乐曲，有时杂以其他风格。这类乐曲在 17 世纪中叶被教堂奏鸣曲所代替。

3. 将指定旋律或低声部加以变化的乐曲：帕蒂塔、帕萨卡里亚、夏空、众赞歌帕蒂塔、众赞歌前奏曲。

4. 舞曲及其他或多或少用风格化舞蹈节奏写成的乐曲，或松散地串在一起，或紧密结合成一体，形成组曲。

5. 供键盘乐器或琉特琴独奏的即兴风格乐曲，称托卡塔、幻想曲或前奏曲。

到巴罗克晚期，新式管风琴、两个键盘的羽管键琴，特别是提琴家族所提供的可能性启发了新乐汇和新的曲式结构。这时期与键盘音乐相关的作品有：托卡塔（前奏曲、幻想曲）和赋格曲；路德教派众赞歌或其他教仪素材（众赞歌前奏曲、短诗曲等）的改编曲；变奏曲；帕萨卡里亚舞曲和夏空舞曲；组曲；奏鸣曲（1700 年后）。与重奏音乐相关的作品有：奏鸣曲（教堂奏鸣曲）；组曲（室内奏鸣曲）；三重奏鸣曲；变奏曲；大协奏曲；独奏协奏曲；管弦乐曲。

## 第三节　巴罗克时期的弦乐演奏技术状况

### 一、17 世纪以前的演奏技术状况

提琴家族的乐器最早是用来伴奏舞蹈或声乐作品的，1582 年之前没有什么提琴乐谱，这是因为舞蹈音乐都是口传心授，凭记忆演奏，重复歌声更无需单独的分谱。现存 1590 年前的文献都是讨论维奥尔琴的演奏而不是提琴家族乐器的演奏。1600 年后，小提琴的作用逐渐被作曲家们所重视。马里尼、蒙特威尔第在奏鸣曲和歌剧中的运用体现了这种发展趋势。一个基本的，当然还是很初级的小提琴训练方法已经形成，特别是关于如何演奏舞蹈音乐，已经有了一定的章法，人们开始探索小提琴的演奏技术，例如：合理的弓法规律，各种运弓方法，音阶式经过句，快速的装饰音型，超过第一把位的指法等。当时还很少用 G 弦，因为那时用羊肠造的 G 弦发音反应不灵敏。一些特殊的演奏效果如：拨弦（Pizzicato）、震弓（Tremolo）、用弓杆演奏（Col legno）、靠近琴马

演奏（Sul Ponticello）和在指板演奏（Sul Tasto）等都已经有人发明，不过还没有成为正式的演奏手法，也没有固定的名称。偶然地，由于某种表情的需要，也用揉弦（Vibrato）和色调变化（Nuance）的手法。

这个初期发展阶段的特点是扩大音域和装饰音的广泛运用。当时关于演奏技术还没有明显的国家区别，基本上都是仿效意大利的演奏方法。

## 二、17 世纪后演奏技术的发展

17 世纪，小提琴演奏技术的发展有两个倾向 ：(1) 是惯用的、节奏比较简单的方式，用于舞蹈音乐的演奏 ；(2) 是比较高级的、节奏稍微自由的方式，用于演奏奏鸣曲，特别是以人声为参照的慢板乐章。前者以法国为代表，后者以意大利为代表。17 世纪意大利有奏鸣曲和主题变奏曲为代表的小提琴创作。18 世纪后，独奏协奏曲的形成，又大大促进了演奏技术的提高。在维瓦尔迪和洛卡泰里等人的协奏曲中，独奏者为了要与乐队对抗，就必须要有更高水平的演奏技术和具备足够的音量。于是提琴演奏技术就沿着这个方向发展。在协奏曲中，作曲家经常安排由演奏家即兴演奏的华彩乐段（Cadenza），加倍地要求有更辉煌的技术，借以显示独奏家的水平。这样就为演奏家的再度创作提供了更广阔的天地。

这个时期的技术特点是更为丰富多样的弓法，装饰音的进一步发展趋向华丽，更高把位的使用（18 世纪初所谓高把位，一般以七把位为限度，而洛卡泰里在他的一首随想曲中用到高达十四把位），双音、和弦使用广泛，演奏慢板旋律时揉弦的广泛采用等。

## 三、巴罗克时期的弦乐演奏技术概述

### （一）持琴

1750 年以前，提琴类乐器的持琴有几种不同的样式 ：(1) 小提琴和中提琴的持琴方法由 16、17 世纪时只用第一把位演奏舞曲的把琴搁在胸前的方法，发展到 18 世纪开始把琴放在肩上，下巴接触面板，放在弦总右边，为了保持回把位时乐器的稳定。(2) 大提琴因琴身的体积关系，最早的演奏技术与维奥尔琴相似，在很长一段时间与腿夹弓弦乐器（Viola da Gamba[①]）一样，演奏姿势有两种，第一种，坐着演奏时双膝夹琴[②] ；第二种，站着演奏时乐器贴靠身体，或在它的背上穿一个小洞，用一个小钩子钩住，挂在颈上，左手还得将琴颈捏住，手指倾斜地放在弦上，这样在行走时都可以演奏，这种在 16、17 世纪提琴类乐器仍处于原始状态时的演奏法，作为低音声部来说，在演奏技术上是够用了。(3) 低音提琴始终是放在地上，站着演奏。

17 世纪下半叶，主调音乐逐渐发展起来，大提琴需要演奏较以前复杂得多的音乐，这就促使演奏技术上的提高。左手再也不能捏住琴颈，要让手指更加自由地演奏快速乐句和更好地换把位，按弦方式也由倾斜改为直落指板，只有这样才能演奏双音。18 世纪后，一般演奏姿势是用双膝夹琴，小腿支撑着，琴的位置放得相当高，琴颈一直伸到身体的后面。左手可以从琴侧边而不是从背后去够弦，可以毫不困难地伸到指板的任何地方。由于琴身升高，弓与琴弦的接触点也相应

---

① Viola da Gamba（意），原意为“腿上维奥尔琴”。严格地说，所有各种维奥尔琴都是腿上维奥尔琴，因为都是持于腿部演奏的，较大的夹在双腿之间，较小的支于膝头。但是此名称主要是指低音维奥尔琴。

② 19 世纪之前，几乎没有女大提琴家，因为人们觉得女人用双膝夹着一把大提琴很不雅观，只是到 19 世纪中叶，比利时大提琴家谢尔瓦（A.F.Servais 1807 — 1866）发明了尾柱后，大提琴家持琴的问题得到了彻底解决，女大提琴家才开始出现。

升高，可以使用琴弓的全长。1720 年开始，左手拇指加入了按弦的行列，最初是在高把位上作为人工琴枕来使用以此提高效率。

（二）关于右手

1. 握弓法

在现代弓尚未普遍采用之前（1785 年前），不同种类的弓有各自的用途，因而有各种不同的握弓法。这时的小提琴和中提琴持弓分两类：第一种是法国式，弓很短，是为演奏舞曲的，右手握在靠近马尾库处，拇指放在弓毛底下，三个手指在弓杆上，小指支撑在弓杆后面。这种握弓法便于演奏节奏性强的舞曲，在 17 世纪中叶，意大利的奏鸣曲出现后就被废弃了，但在法国则一直使用到 18 世纪。第二种是意大利式，弓很长，甚至比现代弓更长，是为适应演奏意大利的奏鸣曲而设计制造的。握弓时，拇指贴近弓杆边沿，四个手指都放在弓杆上，但离马尾库有几厘米。这种握弓法能较好地发挥歌唱性，音量的控制是靠食指的第一关节向弓杆施加压力的大小来进行（参见第一章图 1–19）。

大提琴和低音提琴的持弓除了上面两种以外，还有用维奥尔琴的持弓法的，而维奥尔琴因为受阿拉伯人的影响，握弓的方式是手心向上的（类似拉胡琴的、手掌心朝左上方的持弓法）。据 1775 年的图片观察到，握弓的位置靠近弓杆的当中，后来逐渐移向弓根，以提高弓长的使用率，同时不再用握拳的方式，而是用手指尖握弓，这样有利于音色变化。

起初，不论是短或长的弓，弓杆都是向外弯的。到 1700 年后逐渐变成直的，1750 年后变成与现代弓那样向里弯了。这时期，除低音提琴外，都统一为意大利式握弓法，持弓的地方也逐渐移到马尾库处。

2. 下弓规律

由于弓的构造（弓尖轻、弓根重），用下弓演奏重音的办法早已有之，特别是舞曲的第一拍要着重地演奏出来，以便于舞者起步。因此，除非开始不在强拍上，每一小节的第一个音一律用下弓演奏。这称之为“下弓规律”。这种“下弓规律”早在 16 世纪关于演奏维奥尔琴的论文中就明确下来，意大利的器乐理论家罗格诺尼（F.Rognoni）把这个规律应用于小提琴，里卡多（Riccardo）、扎涅蒂（Zanetti）和其他一些人的理论著作也提到这一原则，从此，这个规律为所有欧洲弓弦乐器演奏所遵循，在 17 世纪为弦乐演奏技术的发展起着重要的作用，成为巴罗克弓法的一个重要组成部分。

3. 非连弓

在琴弓的松紧装置出现（1660 — 1690）之前，每一弓都是非连弓（non legato，有间隙的分弓），弓毛较松，每一起弓都从软接触开始，每个音有软音头。再者，由于弓头很轻，运行到上 1/3 处就会自动停止，造成每个音之间有间隙，不像现代弓那样有足够的重量成为运行中的动力。

4. 弓法的发展

一弓演奏两个以上的音，在小提琴演奏历史的早期就已存在，但使用的比较谨慎。到 17 世纪罗格诺尼时代，已发展到一弓连续演奏 17 个音的连弓，二、三、四条弦上的滚动的琶音弓法（平面换弦）开始出现，碎弓、跳弓、右手拨弦、弓杆击弦和靠近马子演奏等方法也开始被运用。到 17 世纪中叶，奥地利小提琴家施梅尔泽（J.H.Schmelzer）在 1664 年出版的奏鸣曲里，出现了快速音群的琶音和飞顿弓等技巧。17 世纪末，弓子出现松紧装置，运弓的技巧大大发展，出现了 32 个音的连顿弓、快速分弓、大量的越弦与快速换弦。分弓和连弓，还有它们的结合已经有了相当的发展，但巴罗克时期作为基本弓法的还是非连弓。

**（三）关于左手**

1. 把位与指法的运用

在 16 世纪时，虽然小提琴演奏还处于初级阶段，第一把位无疑只能是普遍适用的演奏法，但事实上偶尔已经用到第三把位了。17 世纪后，由于作曲家不断扩大小提琴音域的要求，把位随之扩大，如蒙特威尔第用到第四把位，17 世纪中叶意大利小提琴家维切利尼在 E 弦用到第六把位，17 世纪末，德国小提琴家瓦尔特用到第七把位，18 世纪上半叶洛卡泰里用第十四把位。1738 年法国人科列特在他的《奥尔菲教程》中第一次将小提琴指板明确地划分为七个把位。当时的意大利和德国都把七把位作为一个界限，不再超出这个范围。事实上，意大利人普遍只用到第三或第四把位，科列里的作品大都用到第三把位就可演奏了，至于洛卡泰里用到十四把位毕竟是个别现象。半把位在 18 世纪已用的不少，而偶数把位，特别是第二把位则被忽视了，这种现象持续了一个多世纪，一直到 20 世纪捷克小提琴家塞夫契克才改变了不重视偶数把位的问题。

16 世纪以前没有关于指法的记载。17 世纪初，基本原则是多用空弦，原因可能是当时的琴颈较宽，用 4 指按弦不方便，而按弦与空弦在音色上的差别没有现代的提琴那么明显。到 18 世纪时，有水平的演奏家尽量避免用空弦，一方面为了音色的统一，并可以用揉弦来美化音色。另一方面由于提琴类乐器已经改良，带来了演奏的便利所致。16 世纪关于维奥尔琴演奏的文献中，已经提到了伸张和压缩指法，18 世纪的小提琴家借用过来，并大大加以发展。伸张可以用作扩大可能的音程跨度，在邻近的弦上奏出九、十度，甚至是十一、十二度的双音音程。杰米尼亚尼特别喜欢用压缩指法，他的换指半音阶指法（见谱例 2–3）是压缩指法的一种运用。和他的内向手型一样，换指半音阶指法直到 20 世纪，才重新被‘ 发明 ’应用。

谱例 2–3 ：(a)以密集指法演奏半音阶

(b) 1、4 指的最大伸展和超密集指法

大提琴在指法方面，因琴颈长，不可能像小提琴那样用相邻的两个手指来演奏大二度音程，于是改为一种以相邻手指间隔为小二度音程的系统，必要时依靠 1、2 指之间的伸长来演奏大二度。换把位开始只是用 1、4 指，1720 年后，左手拇指加入了按弦的行列，最初是在高把位上作为人工琴枕来使用以提高效率，最后整个左手都用上了，普遍采用四度换把的办法。

泛音、滑奏以及左手拨弦等技巧在 17 世纪上半叶已出现在个别技巧高手的演奏中。

2. 音阶

18 世纪中期开始，人们在培养音准，手指的独立、敏捷和灵活，还有强烈的手指动作时才承

认音阶练习的好处。这时期小提琴最常见的音阶练习是 G 大调，从空弦 G 开始，只用第一把位直到 E 弦的 C 音，用 4 指伸张半个音；半音阶则是用同指移动的指法；17 世纪初，在流浪艺人的音乐中已经有简单的双音，后来意大利小提琴家法里纳的作品中用了连续的双音与和弦；三音和四音的和弦大都用分解和弦的演奏法，但没有固定的分解法；拇指有时也用来演奏双音或和弦。

（四）音质问题

音质问题除了乐器本身的客观因素起着决定性的作用以外，演奏技术、发音方法和审美观点等都会影响其发展。18 世纪中叶以前，小提琴的音质到底是怎样的，这个问题很难做出答案，只能作一番推测。首先，未经改造的古提琴，包括意大利名师的琴，由于低音梁窄小，音柱细长，琴马扁平，所用的羊肠弦张力不大，琴弓轻而软，其音质的脆弱、暗哑是可以想像的。史料上记载的坚实有力，更具穿透力的音质，只是把提琴类乐器与维奥尔族乐器相比较而言的。18 世纪提琴类乐器的音质，大体上以 1750 年为界，在这之前比现代的琴音更松弛、纯净、柔和、音量小。1750 年以后一个重要的发展，是使用了巴西苏木制造弓杆向内弯的琴弓，结合乐器构造上的改良使之能发出更集中和传导性更强的声音，以适应在更大空间的场合演奏。到 19 世纪基本上完成了从古提琴到现代提琴的过渡。从演奏技术的因素来说，1750 年以前没有调动左手的影响，音质的好坏几乎完全以运弓的技术高低为依据。而非连弓是这一时期基本弓法的核心，所以发音就以此为依据。

（五）装饰音问题

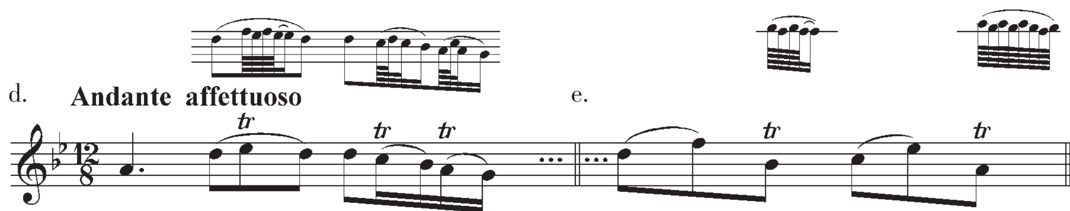
装饰音可能是历史上的演奏方法中最为变化莫测的方面之一。演奏者不仅要知道如 18 世纪乐器演奏的乐谱中所记载的各类装饰音，还要根据这个时代的音乐风格、作品创作的背景、甚至是个人实践来恰到好处地、艺术地处理这些装饰音的广泛范围，同时还应该认识到在演奏早期音乐（尤其是起源于意大利的音乐）时，与自由即兴的演奏相联系。

总的来说，巴罗克时期的装饰音演奏时占正常音符时值，速度比较慢，而且常常是具有歌唱性的特点。下面我们通过一些巴罗克时期作品的实例来了解这一时期常见装饰音的实际演奏方法：

1. 颤音（tr）的装饰方法是从上方音开始向下方音的装饰，而且对上方音还要加以强调，造成此音的延缓解决，以此来增加音乐的紧张度。不同速度、不同节拍和不同时值的音装饰后的效果也不相同（见谱例 2–4）。

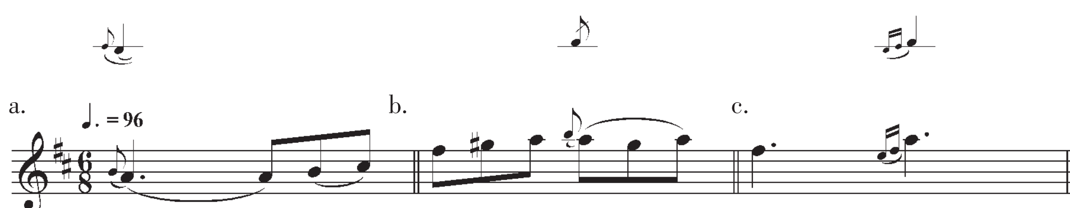
谱例 2–4：a.b.c. 分别为巴赫小提琴与钢琴《6 首奏鸣曲》第一首（BWV1014）第二乐章的第2、79、99 小节；d.e. 分别为塔尔蒂尼《g 小调小提琴奏鸣曲》，作品 2 之七第一乐章的第 3、9 小节。

a. Allegro tr
b. tr
c. tr



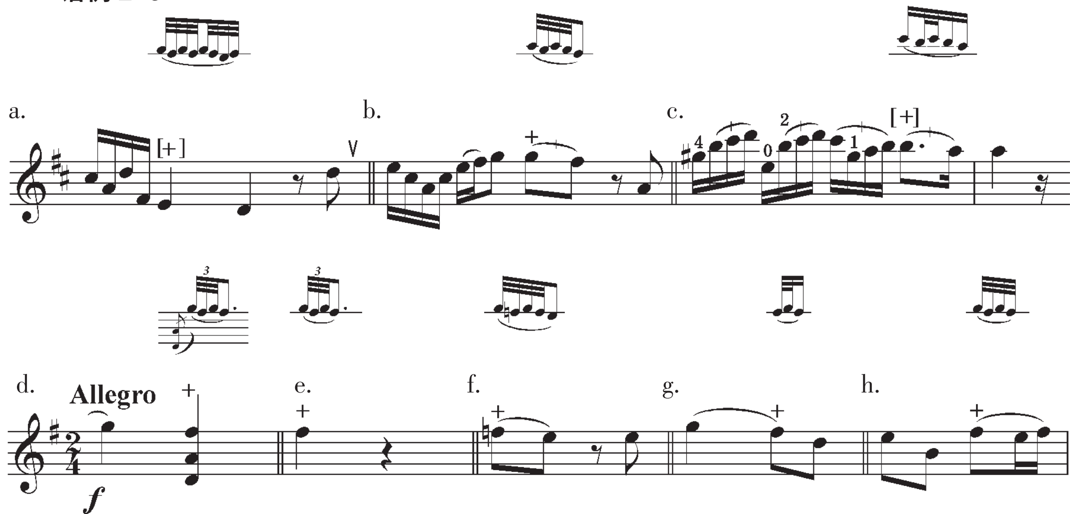

2. 倚音是占时值的（谱例 2-5 ：a.b.c. 分别为巴赫《4 首组曲》第三首（BWV1068）第五乐章的第 2、13、29 小节）

谱例 2-5：




3. 意大利威尼斯学派的乐谱用加号代替 tr（谱例 2-6 ：a.b.c.为阿尔比诺尼的《D 大调小提琴奏鸣曲》，作品 6 之七的第 6、7、12 小节），这种表示方法也出现在这一时期的法国小提琴作品中（d.e.f.g.h.为斯纳耶[①]的《G 大调小提琴奏鸣曲》第四乐章的第 3、10、24、29、45 小节），可见意大利风格对法国的影响。

谱例 2-6：




① 斯纳耶（J.B.Senaillllé 1687—1730），法国小提琴家、作曲家，曾在意大利师从维塔利。1713 年接替父亲成为‘ 国王的 24 把小提琴 ’的乐师之一，曾将意大利演奏方法介绍给法国。1710—1727 年间出版过 50 余首为小提琴和数字低音而作的奏鸣曲，他是第一位采用意大利奏鸣曲风格写作的法国小提琴家、作曲家。

4. **半终止和全终止前颤音（tr）的不同演奏法（谱例 2–7：a.b.为亨德尔的布列舞曲——选自《水上音乐》组曲第二首 D 大调的第 15 和 23 小节；c.d.为维拉契尼的《g 小调小提琴奏鸣曲》，作品 2 之五第四乐章的第 2 和第 20 小节）：**

**谱例 2–7：**

a.

b.

Allegro

tr

tr

c.

d.

tr

tr

5. **在有前古典主义倾向的巴罗克晚期作品，颤音及倚音的变化（谱例 2–8：a.b.c.d.e.f. 为塔尔蒂尼《g 小调小提琴调奏鸣曲》，作品 2 之七第二乐章的第 1、4、6、7、8、16 小节；g.h.为斯坦利[①]《a 小调小提琴奏鸣曲》，作品 4 之一第一乐章的第 2、3 小节）：**

**谱例 2–8：**

a.

b.

Allegro assai

tr

tr

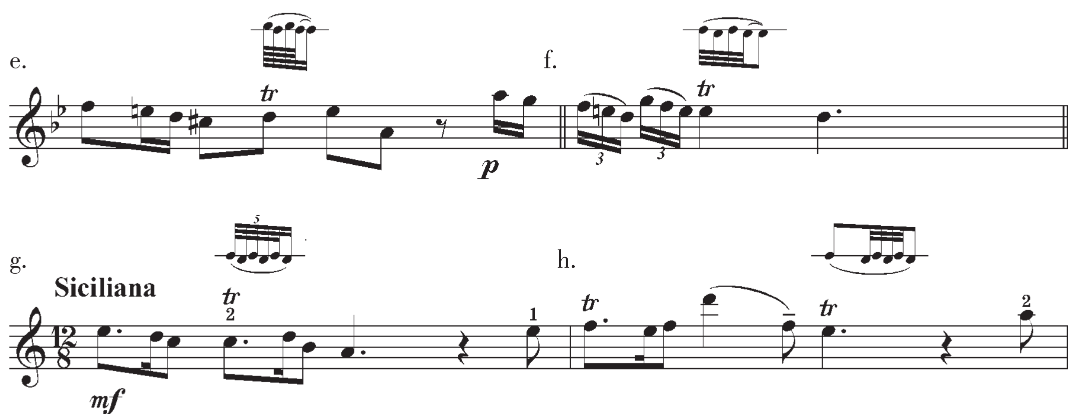
*f*

c.

d.

tr

① 斯坦利（J.Stanley 1712—1786），英国作曲家、管风琴家。两岁时双目失明，1724 年起在各式各样的教堂任管风琴师。1740 和 1745 年出版了为小提琴或长笛与数字低音而写的 14 首奏鸣曲（作品 1 和作品 4）。




## 第四节　巴罗克时期的意大利小提琴学派

意大利不仅是歌剧的故乡，也是最接近人声的器乐——提琴音乐的发源地。17 世纪以后，意大利提琴制造业出现了空前的发展，著名的提琴制作家阿玛蒂、瓜内里和斯特拉迪瓦里设计制定了制琴工艺，制作出许多稀世之宝的名琴。乐器制造的发展促进了提琴音乐创作水平和演奏技术的提高。提琴类乐器的作用越来越被作曲家所重视，特别是小提琴的地位逐渐突出，这样就产生了专门为小提琴写的音乐。这一时期涌现出一批小提琴音乐家，他们既是提琴演奏家又是作曲家。影响较大的有波伦亚学派、罗马学派、皮埃蒙学派、威尼斯学派和帕都瓦学派。

### 一、早期的意大利小提琴艺术

出生在克里莫纳的意大利著名歌剧作曲家蒙特威尔第（Claudio Monteverdi 1567 — 1643）最早注意到小提琴在技术上的可能性，他本来就是一个不错的小提琴演奏者，所以在他的作品中常常赋予小提琴以突出的表现，在他的总谱中首创了诸如颤弓、拨弦、表情滑音等许多新的手法，而且还有‘这个最后的音符运弓渐隐’之类的指示（当时尚未发明渐强渐弱的符号）。曾在蒙特威尔第领导下的威尼斯圣马可教堂工作过 5 年的小提琴家、作曲家马里尼（B.Marini 1597 — 1665），在 17 世纪 20 年代写下了第一批在历史上有重要价值的小提琴与通奏低音的作品，为小提琴奏鸣曲的发展奠定了基础。

这个时期最使后人惊讶的是小提琴家、作曲家法里纳（C.Farina 1580 — 1640），他的重要性在于技术的创新和对后世的影响。法里纳开始在他的故乡，意大利的曼都亚活动。1625 年被任命为德累斯顿宫廷乐队首席，是最早在德、奥传播意大利小提琴演奏技术的小提琴家。他创作了大量作品，包括奏鸣曲、舞曲、交响曲和标题性乐曲。在他的许多炫技性小品中使用了跳弓、泛音、弓杆演奏、靠近马子演奏、滑奏、变格定弦等在小提琴初级阶段人们想像不出来的特殊效果。例如，在他最具代表性的作品《奇异随想曲》中，可以奏出模仿猫叫、犬吠、鸡鸣、枪声、长笛、小号、吉他和小军鼓等声音。今天的艺术家可以对这类雕虫小技嗤之以鼻，但当时的提琴家们为了谋生，不得不耍这些把戏来取悦听众。从另一个角度来说，法里纳惊人的想像力和对技术不断创新的精神，无疑为扩大小提琴演奏技术作出了贡献，并对后世产生了影响。特别是德国的小提琴演奏，在

他的影响下演奏技术发展得相当快。可以说在一直到二百年以后包括帕格尼尼在内的许多提琴大师的作品中，都能找到他的痕迹。

## 二、意大利各小提琴学派

### (一) 波伦亚学派(Bologna School)

在学派建立之初，各学派之间的区别并不很大，往往就用地名作为划分的办法来表示它们之间的关系和发展的渊源。被后人尊称的所谓意大利学派，实际上是以几个意大利城市（波伦亚、罗马、威尼斯、帕都瓦等）命名的学派总称。

17 世纪的意大利有两个音乐中心，一个是波伦亚，另一个是威尼斯。波伦亚当时是意大利宗教中心，科学和艺术水平很高，是多所高等学府的所在地，那里保持着文艺复兴后期的传统，处处感到有人文主义思想的影响。在音乐上，他们认为人声是最理想的声音，要求小提琴应像女高音那样歌唱。波伦亚小提琴艺术的风格是结构严谨，气度开阔，高雅动人。维塔利父子、托列里和巴萨尼是在罗马学派之前，被称为学派的雏形——波伦亚学派的代表。

老维塔利（G.B.Vitali 1632—1692）以创作巴罗克时期的奏鸣曲，特别是三重奏鸣曲著称，他的作品对后来的科列里、托列里和英国的珀塞尔的室内乐有很大的影响；小维塔利（T.A.Vitali 1663—1745）是小提琴家、作曲家，在他后期创作的奏鸣曲中，大提琴声部已经不完全与古钢琴的左手声部一样，而是从持续低音中分化出来，有了相对的独立性。维塔利父子创作了大量的作品，但现在大部分已经被遗忘了。惟独有一首长期以来被看作是小维塔利创作的，还经常在音乐会上演奏的作品《夏空舞曲》，实际上已经过后世几代提琴家们的整理和改编（其代表版本有 达维德版、查里尔版和奥尔版），加入了许多近现代的处理手法和演奏技巧，而成为小提琴经典作品流传至今的。

托列里（G.Torelli 1658—1709）被称为小提琴技巧大师，在意大利和欧洲各国都很知名。1686－1695 年间，他曾在波伦亚圣佩特罗尼奥（St. Petronio）大教堂担任首席。1695 年起开始在国内外旅行演出，到过奥地利和德国，曾一度留在德国的安斯巴赫宫廷担任乐长和独奏乐师，对德国的小提琴发展有重大影响，德国著名小提琴家皮森德尔就是他的学生。托列里的贡献还在于协奏曲方面，他在布兰登堡侯爵的乐队工作时，曾创作了《音乐会协奏曲》一套，作品第 6 号献给侯爵夫人，其中包括两首小提琴独奏协奏曲，这可能是 17 世纪意大利最早的独奏协奏曲，虽然还不成熟，但为后来维瓦尔第的协奏曲创作提供了范例。

巴萨尼（G.Bassani 1657—1716）是意大利作曲家、小提琴家和管风琴家，在波伦亚工作多年，1682－1683 年曾任当地爱乐学院院长，有权威人士认为他是科列里的老师。他的创作范围很广，有神剧、歌剧、弥撒曲、清唱剧和小提琴奏鸣曲等。他在世时虽然以小提琴家而知名，但事实上他在作曲方面的成就远比在小提琴上大。

### (二) 罗马学派（Rome School）

罗马学派指的是以科列里为代表的一批演奏家们，在罗马积极开展演奏、创作、教学和著书立说的活动，因而促使了小提琴演奏技术的提高，并纳入了正确的艺术道路。

#### 1. 科列里

小提琴家、作曲家科列里（A.Corelli 1653—1713）被尊为小提琴演奏艺术的创始人（图 2-1）。他青年时代在波伦亚学习了 4 年，接受了波伦亚风格的熏陶，把波伦亚诸大师的技艺全都学

到了手。1671 年后他大部分时间在罗马，从而建立罗马学派，并将其发展到更加完美的高度。科列里生前誉满天下，库普兰、亨德尔、巴赫对他无不推崇备至，他的奏鸣曲曾经是亨德尔写作时的典范，巴赫借用他的主题来创作赋格，至于巴赫弦乐作品里那种歌唱风格也是因为受到了科列里的影响才具备的。1953 年在世界各地进行的纪念科列里诞辰三百年周年的活动中，人们一致认为他的创作不愧是意大利有史以来最伟大的艺术成就中一个不可缺少的组成部分。



图 2-1　科列里（A.Corelli 1653 — 1713）

科列里在弦乐艺术史上的贡献主要表现在以下三个方面：

首先是肯定了小提琴演奏的歌唱性特点，将 17 世纪前半叶混乱的小提琴音乐语言中有价值的因素，写成有真正价值的、符合小提琴性能的奏鸣曲，把小提琴演奏艺术的发展引向正途，发展了一种小提琴演奏的完美风格；在科列里的作品中体现了对完美的形式与富有生命力的内容相结合的理想，他的音乐充满着温馨的平衡感和高贵的情操；科列里的三重奏鸣曲是 17 世纪末意大利室内乐中的登峰造极之作，他的独奏奏鸣曲和大协奏曲所始创的程序，提供了发展大型器乐曲的基础，在其后的 50 余年中一直为人们所效法，亨德尔、巴赫等伟大作曲家都曾从他的作品中得到启发。因此，科列里又被尊为巴罗克奏鸣曲的奠基人。

第二，在科列里的演奏和创作中，体现了演奏技术必须服从艺术内容的需要这一原则，同时整理并扩展了弓法技术，将各种弓法类别和变化纳入了科学的规范，全面发挥了这种乐器的技术和抒情能力，把小提琴演奏从普通伴奏乐器中突出而来，创立了真正的小提琴演奏艺术。因而，科列里被尊为小提琴演奏艺术的奠基人。

第三，科列里不但是伟大的作曲家、演奏家，而且是一位出色的教育家。科列里首倡的‘严格教学’推动这门艺术的力量是很大的。从散漫的艺人的零星成就汇集成体系，强调一定的质量和规格，这样的教学使弦乐艺术有了强烈的感染力，从而被人承认。科列里培养了一大批提琴家，曾到英、法、德、奥等国传播弦乐艺术，使这门艺术得以进一步发展。代表 18 世纪意大利小提琴演奏艺术高峰的几位杰出的小提琴家，如杰米尼亚尼、洛卡泰里和索米斯等都是他的得意门生。此外，还有许多外国的小提琴家向他求教，如法国的安涅特，西班牙的赫尔兰多，德国的斯图尔和英国的埃德坎比勋爵，科列里建立的罗马学派，成为最早的意大利小提琴学派。

2. 杰米尼亚尼

小提琴家、作曲家和理论家杰米尼亚尼（F. Geminiani　1687 — 1762）在罗马学习小提琴的同时，又跟随 A.斯卡拉蒂学作曲。他在世时，由于他的老师科列里和同辈人维瓦尔第等人的存在而相形见绌。事实上，他是当时最伟大的小提琴技巧大师之一，同时又是有高度创造性的作曲家。作为教师，他的影响不仅表现在教出一些出色的学生，而且通过他的论著而更为深远。

杰米尼亚尼的创作以奏鸣曲和协奏曲为中心（包括 24 首小提琴奏鸣曲、6 首大提琴奏鸣曲和 18 首大协奏曲），主要以科列里的作品为榜样，但比较起来，他的和声与旋律有更多的半音进行，曲式和节奏更为自由，表情上更热情有力，技术上更难于演奏。在他发表的作品中，已经开始用力度明暗来表现精细表达上的细微差别。杰米尼亚尼的演奏充满热情，能使听众的激情随着艺

术家的意愿而起伏，有着强烈的感染力。他认为，不论是作曲家还是演奏家，如果要使他的听众感动的话，首先自己要感动。在演奏一部作品时，演奏者必须完全体会到它的美、它的想像和意境，然后以全部精力投入演奏。

杰米尼亚尼对小提琴艺术的贡献还体现在他的教学和理论著作上，1740 年出版于伦敦的《小提琴演奏的艺术》(Art of Playing the Violin）一书（图 2-2），是 18 世纪第一批以专业小提琴演奏者为对象的研究演奏法的指导性书籍，这本书以其重大的影响成为 18 世纪最重要三大教科书之一。杰米尼亚尼在论著中不仅简要概述了小提琴演奏技巧的原则，并列举了掌握这些原则的实例和完整的作品。同时他还提出：音乐的意图并不单是为了悦耳，而是为了表达感情、激发想像、影响思想和陶冶情操。他认为在演奏中，强弱、色调的变化以及揉弦是至关重要的。他的这些理论，至今仍有指导意义。杰米尼亚尼在他的晚年，总结了毕生从事创作和演奏的经验，写出了大量理论著作，如《真实演奏的原则》(1748)、《音乐艺术中高尚的格调》(1749)、《和声入门》(1754)、《伴奏的艺术》(1755)、《吉他演奏艺术》(1760)等。



图 2-2　杰米尼亚尼《小提琴演奏的艺术》的封面

杰米尼亚尼的后半生在英国度过，因此他的后继人主要在英国。

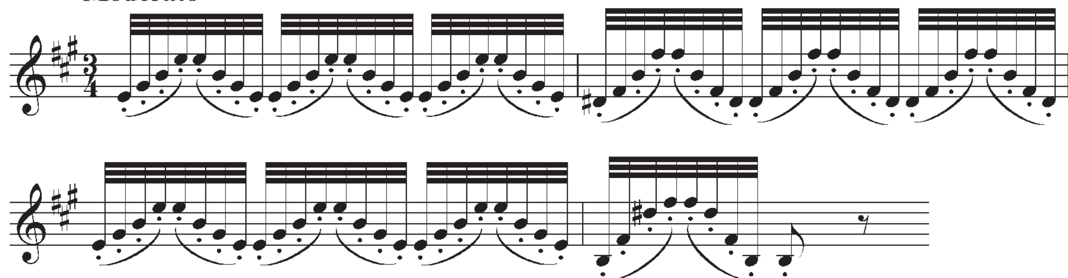
3. 洛卡泰里

小提琴家、作曲家洛卡泰里（P.A.Locatelli 1695 — 1764）被誉为"18 世纪的帕格尼尼"，也被人称为"小提琴技巧大师之父"。他曾在罗马师从科列里，并到过威尼斯、巴伐利亚、柏林、卡塞尔等地进行广泛的演出，是声誉极高的小提琴技巧大师。1729 年定居于荷兰首都阿姆斯特丹，从事教学和组织乐队工作。1731 年起自己出版乐谱，1741 年发展到乐器经营。他逝世后，人们发现他收藏了大量的乐器、艺术品、已出版和未出版的手稿以及有关哲学、神学、禽鸟学、地形学和历史等书籍，可见他广博的学识。

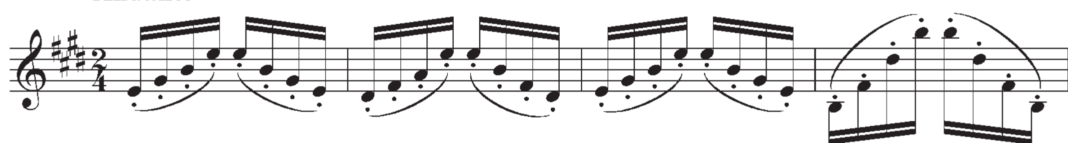
洛卡泰里的演奏以高度的技术性和甜美的歌唱性而著称，他最重要的贡献在于对小提琴演奏技术的革新，其中具有代表性的作品是《小提琴的艺术》(L'Arte del Violino)，它包括 12 首小提琴协奏曲，并将其中的华彩乐段集合成《24 首随想曲》。洛卡泰里的《24 首随想曲》是探索和扩大小提琴演奏技术手段可能性的天才革新者的实验。在这个方面，他远远地超出了他的时代。但在当时，他那充满力量和辉煌效果的演奏，被人认为"过于夸张"，"对敏感的耳朵受不了"，还挖苦地说他"一年内要拉破十二把琴"。对他的作品评价也是有分歧的，有人认为他的随想曲太古怪，只能激起人们的惊异，而并不能使人愉快。但同时也有人称赞他的奏鸣曲意境崇高，主题卓越、旋律自然。可惜的是，洛卡泰里的《24 首随想曲》这部了不起的作品既没有被同时代人所理解，也没有在演奏实践中得到传播，可以说，几乎被人遗忘了。

直到 18 世纪末，帕格尼尼才发现了它的价值，帕格尼尼称"它打开了一个充满了新观念和新技法的世界"。帕格尼尼正是受到这部作品的启发，并经过深入地研究后，写下了他不朽的《24 首随想曲》。我们可以通过以下三个例子的比较，清楚地看到帕格尼尼受到洛卡泰里的启发：
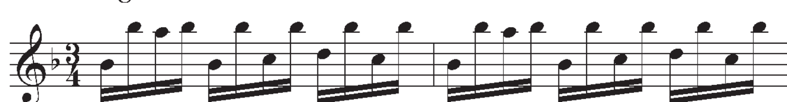
谱例 2–9 :(a) 洛卡泰里的第 7 随想曲
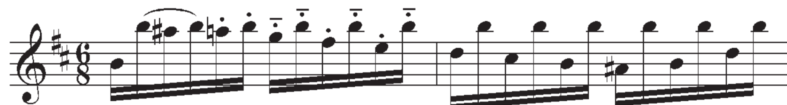



(b) 帕格尼尼的第 1 随想曲
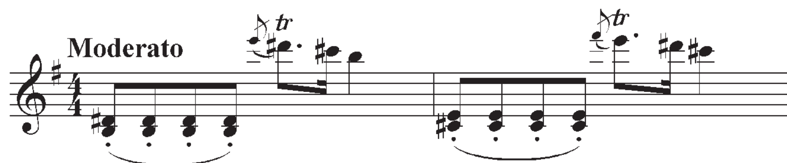



谱例 2–10 :(a) 洛卡泰里的第 14 随想曲




(b) 帕格尼尼的第 2 随想曲




谱例 2–11 :(a) 洛卡泰里的第 16 随想曲




(b) 帕格尼尼的第 19 随想曲



4. 索米斯

小提琴家索米斯（G.B. Somis 1686—1763）是科列里的弟子，曾以"完整、准确、辉煌"的演奏在1733年征服过巴黎，但他在弦乐艺术史的重要性主要体现在教学上而不在于演奏或创作上。索米斯学成后把罗马学派的精神移植到意大利北方，并按照他自己的方式使科列里的传统得以继承和加以发展，在他的故乡都灵建立了以"雄伟壮丽的弓法"而著称的皮埃蒙特学派。作为这个学派的创始人，他培养了一批出色的学生，如，意大利的普格纳尼、吉格农，法国的列克莱尔、吉奥列米安等。在小提琴演奏史上，他的影响不亚于塔尔蒂尼。

索米斯最重要的学生普格纳尼（G.Pugnani 1731—1798）是当时卓越的音乐家，他不仅为提琴写过不少的作品，首创运用"宽阔弓法"①，而且有更多的歌剧创作。由于意大利歌剧当时已发展到前古典主义时代，"明快、率真和进取精神"的新歌剧艺术的特征自然会渗透到他的提琴创作和演奏上来。他的演奏风格雄浑而充满力量，同时又富于表情和歌唱性。今天，当我们看到克莱斯勒的作品《前奏与快板》的副标题——"普格纳尼风格"时，应当想到这一点。普格纳尼继承和发展了索米斯"雄伟壮丽的"的弓法，而这与他在发展现代琴弓方面起的作用是分不开的。18世纪50年代到70年代，他曾和法国制弓大师托尔特父子多次交换过关于弓的意见。他用的弓比前辈的直而长，并带有螺丝扣控制弓毛松紧的装置。

皮埃蒙特学派与法国学派有着密切的联系，这种联系早期是以索米斯的法国学生列克莱尔作为桥梁，晚期则由普格纳尼的学生维奥蒂来直接体现，列克莱尔是第一个演奏和创作意大利式的奏鸣曲的法国小提琴家。而维奥蒂则将意大利传统和法国的演奏风格相结合，成为法、比学派的奠基人。

（三）威尼斯学派(Venice School)

17世纪意大利另一个音乐中心威尼斯，是以海上通商创业而繁荣起来的城市。18世纪初，威尼斯虽然政治力量一落千丈，经济崩溃势在必然，但它仍以其绚丽繁华生活的魅力吸引着旅游者，特别是音乐家们。在威尼斯，公众的音乐节比在其他地方更多，人们在街头、在湖上唱歌；船工们有自己的一套歌曲，还把塔索的诗配上传统的旋律来咏唱；名望贵族有自己的歌剧院，他们自己演奏演唱、赏识并奖励优秀音乐家，这是音乐大放异彩的城市。这个城市一向是音乐印刷、教堂音乐、器乐创作和歌剧的中心，这里有名闻遐迩的圣马可教堂的圣乐团和传统的"威尼斯狂欢节"，小提琴家在这些活动中积极参与，有很好的炫技机会。

与罗马学派的严肃、崇高、典雅相映成趣的是威尼斯小提琴家们的演奏和创作更接近民间演奏艺术，更多采用即兴式或描绘性的手法。这种传统在维瓦尔迪得到较为规范的体现。

1. 维瓦尔迪

罗马学派的代表人物科列里主要的贡献在于奏鸣曲，而威尼斯学派的代表人物，小提琴家、作曲家、教育家维瓦尔迪（A.Vivaldi 1678—1741）主要的功绩在于奠定了巴罗克时期协奏曲的基础。维瓦尔迪（图2-3）是历史上首先创造性地应用器乐独奏协奏曲的音乐家，他在小提琴演奏技术和配器方面都有很高的成就，同时他也是一位标题管弦乐的开拓者。但是，和巴赫的作品一样，维瓦尔迪的音乐受冷落多年，只是到了20世纪，特别是人们对演奏巴罗克音乐的正宗方式重感兴趣以后，才声誉重振。人们一度认为他仅仅是弦乐作曲家，而现在，除了教堂音乐别具威尼斯

---

①"宽阔弓法"（"Arco Magno"），这是普格纳尼首创使用的运弓方法，他发出雄壮、明亮、宽广的声音。

的辉煌光彩外，他作为一位歌剧作曲家的天才也已为人们所公认。

维瓦尔迪是一位极不寻常的音乐家，人们对他的一生议论纷纷。同时代人更多地只承认他不过是一位小提琴家，说他把手指伸到指板的末端，几乎连弓子的位置都占去了，在极高的把位上飞速地演奏华彩式的经过句，一大堆双音与和弦，这种万花筒般的炫技，使得人们难以接受他是一位严肃的音乐家。又有人说他的作品太歌剧化，远离了当时意大利器乐那种纯朴的风格。关于维瓦尔迪对发展小提琴演奏技术所起的作用，我们可以从他的德国学生冯·乌芬巴赫（J.F.A.von Uffenbach）的日记中获得一些重要资料，冯·乌芬巴赫在 1715 年听维瓦尔迪的歌剧后所写道："在歌剧结束的时候，维瓦尔迪有一段小提琴独奏，他演奏得非常令人佩服，那是一段自由的幻想曲，当时简直把我吓坏了，因为从来没有人会这样演奏，左手指按弦的地方离琴马只有发丝那样的距离，简直可以说没有地方运弓，但他在四根弦上以令人难以置信的速度演奏着。"①



图 2-3　维瓦尔迪（A Vivaldi 1678—1741）

维瓦尔迪在创作上，不仅继承了文艺复兴以来音乐上的人文主义思想，而且在创作题材、素材、体裁和手法上也善于吸取前人的精华并有所发展，尤其在器乐方面，善于将波伦亚学派维塔利、托列里、巴萨尼以及同时代的科列里大师的成就融汇于自己的艺术实践中，起着承前启后的作用。

维瓦尔迪的作品中，既有笃信宗教崇高而悲壮的感情，又有凡人内心遏制不住的热情，高深的思想和平常的生活，抽象的意境和具体的描写结合成一个整体，在某些作品里既听得到气息森严的赋格曲、悲伤的慢板，也听得到平民百姓的歌声、出自内心的抒情诗意以及欢乐的舞曲。

维瓦尔迪的创作素材，大多采用意大利民间歌曲、器乐曲及舞曲旋律。民间器乐曲为船歌、牧歌；民间舞曲为西西里舞曲、萨尔塔雷洛舞曲（拍子多样化，并结合有跳跃动作的活泼的舞曲）、塔兰泰拉舞曲、弗尔兰纳舞曲、伦巴尔达舞曲和吉格舞曲。

维瓦尔迪的创作题材，多是歌颂人对生活、对自然的热爱，对强有力的理性的信心。他的许多协奏曲都有标题，有描绘性的，如《四季》、《狩猎》、《海上风暴》、《夜》等；也有着重刻画心理状态的，如《欢乐》、《焦急》、《猜疑》、《歇息》等。他的歌剧《格里塞尔达》（1735），内容与卜伽丘的《十日谈》有关，著名的小提琴协奏曲《四季》描写了春日来临，夏日雷雨，秋日狩猎和冬日冰上嬉戏等情景（每首协奏曲的前面冠以一首十四行田园诗，吟咏曲中所描写的景色），他的其他器乐作品也反映出类似这样欢快、明朗的情绪。

维瓦尔迪是真正威尼斯之子，他喜爱辉煌的色彩，他的器乐作品代表了威尼斯学派的高峰，他的快速音阶经过句、持续的琶音和音区对比的新颖用法，对小提琴音乐风格的发展产生了巨大的影响。

维瓦尔迪的思想在他的学生们的作品中得到体现，他最重要的学生是德国的皮森德尔（G.J. Pisendel 1687—1755）。当皮森德尔由萨克森选帝侯送到维瓦尔迪这里来学琴时，已经是位颇有名气的小提琴演奏家了。有人认为皮森德尔的作品"有着十分明显的维瓦尔迪教学的影响"，而且

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的小提琴家》，世界文物出版社 1998 年 1 月第 1 版，第 61 和 60 页。

认为，“他们在彼此之间的个性方面，有着一种事先建立起来的和谐性”[①]。以后皮森德尔和维瓦尔迪成了好朋友，维瓦尔迪将许多协奏曲献给了他的这位学生。

2. 在威尼斯工作的其他小提琴家

出生于威尼斯的意大利小提琴家、多产作曲家阿尔比诺尼（T.Albinoni 1671—1751）是最早为小提琴谱写大型协奏曲的作曲家之一。作品有 清唱剧、弥撒曲、大量器乐曲和 42 部歌剧。巴赫采用了他作品的主题谱成两首键盘赋格曲。近年来人们对他的弦乐协奏曲、大协奏曲、双簧管协奏曲和小号协奏曲产生了浓厚的兴趣。流传甚广的 g 小调管风琴和弦乐曲《柔板》，其中出自阿尔比诺尼手笔的极少，此曲是 20 世纪意大利音乐学家贾左托（R.Giazotto）根据一份手稿中的片断编成的，版权归他所有。

经常在威尼斯地区活动的小提琴家还有维拉契尼（F.M.Veracini 1690—1768）和瓦伦蒂尼（G.Valentini 1681—1740）等。弗朗切斯科·玛利亚·维拉契尼是维拉契尼家族中最有成就的一位，也是 18 世纪很有影响的意大利小提琴家和作曲家。他的启蒙老师就是他的叔父安东尼奥·维拉契尼（A.Veracini 1659—1733），他的一生几乎都在旅行中度过，他到过德国、法国、英国、捷克等地，而威尼斯是他经常活动的地方，塔尔蒂尼就是在威尼斯听到他的演奏之后才发奋苦练的。维拉契尼的演奏特点是声音清晰而响亮，在巨大的剧场和教堂中也听得非常清楚（当时并没有扩音器等电声设备），再加上他的弓法、换把和精确的音准，被公认为是欧洲首屈一指的小提琴家，直到晚年仍然非常活跃，一直保持了高水平的竞技状态。维拉契尼作有歌剧、交响曲、24 首小提琴奏鸣曲等，与同时代人的作品相比，更多地强调主调音乐风格，现在经常演奏的作品是《e 小调小提琴奏鸣曲》。

（四）帕都瓦学派(Padua School)

18 世纪意大利小提琴学派中，除了罗马学派和它的延续皮埃蒙特学派以外，要算帕都瓦学派成就最大，并且影响深远。

小提琴家、作曲家帕都瓦学派的创始人塔尔蒂尼（G.Tartini 1692 — 1770）是一位十分全面的艺术家，他是技术高超的小提琴家，充满灵感的作曲家，卓有成效的教育家，独具创建的音乐理论家和音响学家，他吸取了科列里、维瓦尔迪、洛卡泰里、维拉契尼、杰米尼亚尼等前辈和同时代人的精华，把它们熔铸成为一个统一的整体，并有所发展。他创造性的劳动成果，给后世留下了极为宝贵的精神财富。



THE DEVIL'S SONATA

图 2-4　塔尔蒂尼梦见自己听到魔鬼演奏的《魔鬼的颤音》奏鸣曲

塔尔蒂尼的演奏技术全面，发音美妙，特别是颤音，甚至是双颤音都演奏得清脆干净。维奥

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的小提琴家》，世界文物出版社 1998 年 1 月第 1 版，第 60 页。

蒂对塔尔蒂尼的演奏发表过特别推崇的称赞言论，巴约、罗德、克鲁策尔在1802年为巴黎音乐院合编的小提琴教科书中曾指出他的演奏风格是“谐和、温柔、高雅”。

塔尔蒂尼创作有140首小提琴协奏曲，20首大提琴协奏曲，150首奏鸣曲，50首三重奏鸣曲以及其他乐器的协奏曲。他的作品意境深远，善于变化，不拘一格：既有《g小调小提琴奏鸣曲》（后人加的标题《被遗弃的狄朵》）中温柔的抒情，又有小提琴奏鸣曲《魔鬼的颤音》中烈火般的激情；既有A大调赋格曲中辉煌的竞奏，又有吟诵式柔板的庄严。他的情感变化堪与后来的浪漫主义作曲家相比，他的创作风格处于巴罗克到古典主义的过渡时期，被认为有“前古典主义的倾向”，也有人说是受到‘洛可可’风格的影响。

塔尔蒂尼写下了许多理论著作，阐述对弓法和指法艺术及装饰音等问题的精辟见解。他的论著《论装饰音》，论述了当时演奏艺术中有关装饰音的审美作用，另一篇包括小提琴音响学方面在内的《论音乐》的论文，提出了差音（difference tone）的理论——他发现当我们在小提琴上同时演奏两个非常准的音时，可以很明显得听到一个我们并没有演奏的第三个音，这个第三音的频率正好等于上面两个音的频率之差。差异音的理论为我们判断双音的准确性提供了一个科学的标准。塔尔蒂尼临终前还就乐音的本质问题写下了6卷著作。至于说到有关教学方面的见解，可以从他写给他过去的女学生伦巴蒂尼（S.M.Lombardini）那封讲课的信中体现。①

塔尔蒂尼在改进琴弓方面也做出了贡献，如加长琴弓以利于演奏歌唱性的气息悠长的抒情乐句，在弓杆上刻凹槽以利于握弓等，在他之前，弓杆基本上是向外弯的。塔尔蒂尼还经常用比较粗的羊肠弦进行试验，以便获得更加丰满的声音。后来人们普遍采用了他的方法。

塔尔蒂尼在帕都瓦创办了一所专门培养小提琴家的高等学校，这个学校吸引了欧洲各国的小提琴家，他的学生中有普格纳尼、格劳恩（K.H.Graun）、纳尔迪尼（P.Nardini）、费拉里（D.Ferrari）、帕斯夸里尼（Pasqualini）、比尼（P.Bini）、曼弗列迪（F.Manfredi）、帕金（A.M.Pagin）、劳沙耶（P.Lahoussaye）等。他的这些优秀学生促进了意大利小提琴学派的发展。

## 第五节　巴罗克时期欧洲其他各国的弦乐艺术

### 一、意大利弦乐艺术对各国的影响

意大利小提琴学派的优秀传统，通过法里纳、托列里传到德国，通过杰米尼亚尼传到英国，通过洛卡泰里传到荷兰，通过列克莱尔和维奥蒂传到法国，同时各国的音乐家又把意大利学派的影响结合当地的民族风格和演奏传统，发展成各自的演奏学派。

大提琴最早的发源地和小提琴一样是在意大利，但其发展速度不如小提琴，由于体积大，发音慢，演奏技术和使用不够广泛（如演奏双音和快速经过句方面比小提琴要困难些），因而整体的发展也比小提琴落后几十年。大提琴在意大利没有形成固定的学派，只是一批相互没有师承关系的有才能的演奏家而已，他们到欧洲各国去演出，展示了意大利的演奏水平，其中有不少人在别国首都或重要城市定居下来，促进了各国大提琴艺术的发展。他们当中波诺奇尼（G.Bononcini

---

① 这封信写于1760年3月5日，是从帕都瓦寄往威尼斯的，原文现存威尼斯。1779年由伯尔尼译成英文出版，后又由希尔勒译成德文。虽然这封信写于二百多年前，但由于它对弓法和指法艺术精辟的见解，至今尚有其指导意义。

1670—1755)是第一位从事巡回演出的大提琴家,他也为大提琴写过一些作品。出生于意大利佛罗伦萨的德国大提琴家斯图克(J.B.Stuck 1680—1755)于1727年被聘为法王路易十四的宫廷乐师,同时在巴黎歌剧院任职。他是第一个将左手拇指把位[1]的运用带到法国从而影响了法国大提琴演奏技术发展的人。这一时期去巴黎定居的还有意大利大提琴家费拉里(C.Ferrari 1710—1789),他继斯图克之后对法国的大提琴事业作出了贡献。阿尔博雷(F.Alborea 1691—1739),后世又称他弗朗切斯洛(Franciscello),他被看作18世纪初对整个欧洲具有广泛影响,并把大提琴演奏艺术介绍到中欧和东欧的意大利大提琴家,正是他给予法国大提琴学派的创始人贝尔托以决定性的影响。

切尔维托(G.B.Cervetto 1682—1783)是最早促进意大利演奏艺术在英国发展的意大利大提琴家。直到1733年,大提琴才在英国的乐队中超过低音维奥尔琴。即使在那个时候,演奏大提琴者大多数都是意大利人。大约到1740年,切尔维托以及同时代的阿巴科、兰泽蒂、帕斯夸里尼(Pasqualini)、卡伯莱拉(A.Caporale)一起才使大提琴受到英国人的喜爱,并对大提琴有了正确的认识。

意大利大提琴家、作曲家阿巴科(Evaristo Dall' Abaco 1675—1742)有一段时间出任慕尼黑宫廷室内音乐家,作有小提琴、大提琴奏鸣曲和协奏曲等作品。他的儿子约瑟夫(Joesph Dall' Abaco 1709—1805)在欧洲各地的巡演非常成功,在维也纳因演奏了自己为5把大提琴所作的一首乐曲而造成很大的轰动。他所写的其他技巧性乐曲也需要高深的演奏技巧。英国管风琴家、史学家伯尼(C.Burney 1726—1814)对约瑟夫·达尔·阿巴科的评价很高,认为他使大提琴在英国得以普及。

意大利大提琴家、作曲家兰泽蒂(S.Lanzetti 1710—1780)在整个欧洲巡演时,以他的演奏技巧征服听众。据说他演奏上下弓的连顿弓很精彩。他为大提琴写了10首协奏曲和2首奏鸣曲。

出生于意大利帕都瓦的大提琴家朱塞佩·奥里欧(G. Dall 'Oglio)是著名小提琴家多梅尼科·奥里欧(D. Dall 'Oglio)的弟弟。1735年兄弟两人来到圣彼得堡,成为帝国室内乐团的成员,以该乐团'台柱'的身份在那里工作了29年。 帕都瓦圣安东尼教堂乐队的首席大提琴家范蒂尼(A. Vandini 1700—1773),据说他演奏时,能使大提琴'说话'。他后来去了捷克的布拉格。到德国去的意大利大提琴家也不少,如阿里普兰蒂(B.Aliprandi 1710—1792)父子去了慕尼黑,约瑟夫·阿巴科后来去了波恩,格拉奇安尼(C.Graxiani)去了柏林。

值得一提的是意大利天主教遣使会传教士佩德里尼(Theodoricus Pedrini, 1670—1746,中国名德里格)曾于1711年(康熙五十年)来北京,任康熙的宫廷音乐教师,带来羽管键琴与小提琴,并作有12首巴罗克小提琴与数字低音的奏鸣曲留在故宫。可惜的是清朝历代统治者都把传进中国的西洋乐器和西洋音乐关在故宫之内,它们并未在紫禁城以外的社会音乐生活中产生过影响。所以在20世纪之前,提琴艺术在中国并没有发展起来,这是很遗憾的。

## 二、法国弦乐艺术的起步

### 1. 18世纪以前的法国

当意大利人已经用小提琴在音乐会上演奏带有华丽的快速音群经过句和光彩夺目的琶音和

① 拇指把位——是以左手拇指作为可移动的弦枕,使得大提琴演奏者可以在各个把位中仍像在第一把位中利用空弦一样来演奏音阶。

弦的独奏曲时，小提琴在法国却被当作低等乐器而遭到社会舆论的蔑视。在三百年前法国的豪门贵族弹琴作乐的日常生活中，只听得到维奥尔琴柔和而低哑的声音，它十分适合贵族们以音乐为消遣的需要。小提琴当初得到使用只限于民间节庆，稍后才在显贵们的盛宴或化装舞会上出现，而伴舞的提琴手又都是奴仆，当时要是哪个上等人物演奏音色明亮的小提琴，就要受人指责，被认为行为有失检点。在 17 世纪以前的法国，根本看不到公开的小提琴独奏表演，甚至法王路易十四（1643 — 1715 在位）专门组织的所谓'国王的 24 把小提琴'乐师们除了为芭蕾舞、宴会和化装舞会伴奏之外，又要为皇上一家平日用餐从旁奏乐助兴，还得兼跳舞，甚至要扮演捉跳蚤的流氓无赖等下流鄙俗的角色，以供皇亲国戚取乐。

14 岁从意大利到法国而后成为法国古典歌剧奠基人的著名作曲家吕利①青年时代曾跻身于"24 把'乐师当中，成为路易十四的宠臣。尽管通过吕利依仗自己的创作魅力，使小提琴获得法国人的好感并开始在法国取得独奏乐器的资格，但 18 世纪以前提琴演奏技术在法国仍是很落后的：只会演奏第一把位，不会换把。一旦出现高音谱表里上加二线的 Do（$c^3$）音，只好伸直 4 指去"够'到它。在吕利的乐队里，每逢出现这个音时，顺着乐队的这一头到那一头迅速把话传过去："当心，Do！"，其紧张的地步就和现在学男高音的人唱到'Hi-C'一样。直到 1715 年，当科列里的遗作三重奏鸣曲流传到法国时，在小提琴界里几乎没人对付得了。非常喜爱音乐的摄政王奥兰斯基为了想听听这些曲子，不得不把乐谱交给三个歌手叫他们唱出来。

这个时期尽管技术这样落后，但那翩翩起舞的情调，轻盈而富有弹性的节奏，却逐渐形成了法国弦乐演奏的特有风格②——轻松、优雅、高贵。这种风格对欧洲的音乐艺术产生很大的影响：后来巴赫等人写作古组曲时所用的法国宫廷舞曲——如库兰特（Courante）、布列（Bourree）、卢尔（Loure）、加沃特（Gavotte）、小步舞曲（Minuet）等就是具有这种风格。18 世纪末，虽然这些舞蹈已经没人跳了，但出现在海顿、莫扎特和贝多芬等人的室内乐和交响乐中的小步舞曲以及作为单独的器乐小品出现的加沃特舞曲，依然受到这种法国式优雅风格的影响。

2. "意大利派"和"法兰西派"的争鸣

进入 18 世纪后，法国小提琴演奏艺术终于开始蓬勃地发展起来。路易十五即位前后，不少法国提琴手去意大利留学，在意大利各学派大师们的指导下，技术上有很大的提高。这些留学生回国后，加上来法的意大利提琴家，在法国乐坛上形成了受外来强烈影响的'意大利派'，与以继承吕利倡导的民族传统为宗旨的'法兰西派'展开了激烈的竞争。1725 年，来自意大利 23 岁的提琴家吉格农（Guignon）与法国 49 岁的安涅（Anet）在'圣灵音乐会'③上并肩献艺就反映出这种竞争。吉格农和安涅由于各自的不同特色，引起了听众和舆论界的极大兴趣，所以在几个月里连续进行了好几场同台演出。这一系列的对抗演出实际上代表了两种不同的审美趣味。安涅的演奏审美

① 吕利（J.B.Lully 1632 — 1687）生于意大利的作曲家（1661 年加入法国国籍），自学小提琴。14 岁赴法国，1656 年成立并负责'御前小提琴乐队'，1653 — 1662 年间为'御前器乐作曲家、御前音乐监督与室内乐作曲家、皇室音乐太傅'。1664 年起与莫里哀合作创作一系列喜剧 - 芭蕾舞剧，成为法国歌剧的先驱者。自 1673 年起转而创作歌剧，此后 14 年间，在诗人基诺的合作下，不仅写下歌剧和芭蕾舞剧 20 部左右，还亲自上演、指挥和严格训练歌唱演员，成为法国音乐史上的伟人。

② 这种风格被称为'佳朗风格'（Galant）——18 世纪形容雅致、优美风格的术语。

③ 圣灵音乐会（Concert Spiritual）——1725 年，安娜·菲利多在巴黎创建的一个组织，当歌剧院歇幕时在宗教节日举行音乐会。不久以后'圣灵音乐会'上也演奏世俗音乐会，改变了原有名称的性质，实际上成为一个具有'国际比赛'性质的音乐活动。1791 年，'圣灵音乐会'告终。

观是不企图在听众面前显示自己的天赋，而希望真实地感染听众。他认为演奏家如果内心发现了高贵和优美的东西，他就应以纯净的音调和与之切合的表情把它们表现出来，而不是通过艰涩的、古怪离奇的和粗俗低下的技巧吸引听众；安涅的对手吉格农主张演奏音乐是为了不让观众无聊，要选择那些让人既高兴又吃惊的技巧，并且是轻而易举地演奏出来的手法，这才算是演奏家。

历史上在艺术领域不同国家、不同民族的不同审美的较量从文艺复兴时期就已大规模地开始了，但是这场"意-法争鸣"形成的国际性争论，则是这个时代的新鲜事。这种学术上的争鸣，成为促进法国弦乐艺术发展的动力。一些有才识的艺术家，清醒地分析了两派各自的优缺点，进行了卓有成效的取长补短、融会贯通的工作。在这些人当中最有代表性的人物就是列克莱尔。

3. 列克莱尔

小提琴家、作曲家，法国古典小提琴学派的奠基人列克莱尔（J.M.Leclair 1697—1764）和当时法国所有提琴手一样，小时候在学乐器的同时还得学跳芭蕾舞。列克莱尔（图2-5）很早就开始作曲，写了不少带有意大利影响而又加入法国舞蹈成分的奏鸣曲。25岁时被聘到意大利的都灵担任舞蹈教师，并在当地出版了他的第一本附有低音的小提琴奏鸣曲集。4年后再次到都灵，随科列里的学生、皮埃蒙特学派的创始人索米斯学习小提琴，进步神速。1728年在巴黎初登舞台，立即获得辉煌的成功。1730年出版了他的第二部作品集。他经常在"圣灵音乐会"上露面，逐渐有了独奏家的名声，1733年进入御前音乐家的行列。1737年，列克莱尔曾出国去荷兰，结识了18世纪前半叶最重要的小提琴家，科列里的学生洛卡泰里，这位艺术上独来独往而又意气风发的意大利小提琴大师在列克莱尔身上发生过非同一般的影响。在献给法皇的第三卷奏鸣曲，作品第5号（包含c小调《墓碑》等12首）中，明显地可以看到这种影响。


图2-5 列克莱尔（J.M.Leclair 1697—1764）

列克莱尔在世时享有很高的声誉，被尊为法国古典小提琴学派的奠基人。作为小提琴家，他对当时的演奏技术无不精通，尤以擅长演奏和弦、双音和音准高度纯正闻名于世。他是一位能够使演奏技巧本身变成艺术之宝的天才。当时的人们一提到列克莱尔，总喜欢用"博学"的字眼去形容他，表明他的演奏和创作里都存在着相当突出的理性特点，他的演奏艺术有不少地方和百科全书派的艺术思想非常接近，漂亮的音色、操纵自如的韵律，他的演奏似乎只有一个目的——追求音乐的完美性。

作为作曲家，他被公认为是写作奏鸣曲得心应手、无人可及的大师，也是法国学派小提琴协奏曲的创始人。可贵的是，他一贯遵循本国民族传统的发展方向去努力，同时又吸收意大利学派的一些表现手段，以弥补本国演奏艺术中的不足，把当时极不相同的两个流派熔铸成为一个互有呼应的整体。在他演奏和创作的48首小提琴奏鸣曲里，不但把意大利音乐的形式与技巧融合到法国的舞曲风格中，而且把带有豪华装饰的、纤细文雅的宫廷舞风味，与粗犷豪放的、诙谐跳跃的和富有乡土气息的法国民间舞情趣，这两种极不相同的成分协调在一起，形成一种平衡自在的意境。这其中最具代表性的作品是以著名的《铃鼓舞》为终曲的《D大调小提琴奏鸣曲》。

列克莱尔在教学上也很有成绩，18世纪许多出色的小提琴家都出自他的门下，他的学生阿

俾(J.B.S. L 'Abbe 1727 — 1803),或称小阿俾(L 'Abbe Le Fils)所著的《小提琴演奏原则》教科书是 18 世纪最重要的教科书之一,标志着法国小提琴艺术已逐渐走向成熟。

4. 蒙东维尔

法国小提琴家、作曲家蒙东维尔(J.J.C. de Mondonville 1711 — 1772)是 18 世纪中叶法国最活跃和最重要的音乐家。自幼随父亲,一位管风琴家学习音乐。1733 — 1734 年间因出版了第一卷器乐曲并在巴黎的' 圣灵音乐会 "上演出而崭露头角。后来作为小提琴家、作曲家、指挥家驰名遐迩。1738 年在巴黎出版了一组研究泛音的奏鸣曲(作品 4,他的奏鸣曲都是以羽管键琴为主,小提琴为辅的形式)。小提琴的泛音虽然早已为人所知,但实际的应用,则是由蒙东维尔开始的,这组作品有很高的艺术价值。1744 年蒙东维尔任巴黎皇家小教堂总监,1755 — 1762 年任' 圣灵音乐会 '指导。作品有《泰坦和曙光女神》(1753)等 7 部歌剧,3 部清唱剧等。

这一时期法国的小提琴家,虽然与同时代的意大利同行相比,未免相形见绌。但是,他们却带来了法国小提琴音乐文化最早的兴旺局面,为 19 世纪法、比小提琴学派的大发展奠定了坚实的基础。

5. 法国大提琴学派的形成

我们前面已讲过,大提琴最早的发源地和小提琴一样是在意大利,但其发展速度不如小提琴,大提琴演奏的真正发展是在法国。

被尊为法国大提琴学派创始人的贝尔托(M.Berteau 1700—1771)本来是演奏低音维奥尔琴的,但当他听了意大利大提琴家阿尔博雷传奇般的演奏后,立即被大提琴所吸引,并从此献身于大提琴演奏艺术。贝尔托那动听的声音、深刻的表情,加上他迷人的个性和机智使他深受法国上流社会的喜爱。有趣的是,他使用手心向上的握弓法,这种方法是他演奏低音维奥尔琴时学来的。他使用的指法也很先进,这一点可以从他的学生库皮(J.B.Cupis 1741 — 1808)和蒂利耶尔(J.B. Tilliere 1750 — 1813)写的教科书中见到①。贝尔托教出了一批 18 世纪法国重要的大提琴家,其中最著名的就是让·皮埃尔·杜波(J.P.Duport 1741 — 1818)。其他学生有雷(L.C.J.Rey 1738 — 1881)、杨森(J.B.Janson 1742 — 1803)、库皮和蒂利耶尔。贝尔托和他的这些出色的学生们,创建了法国第一个大提琴演奏的中心。

与贝尔托同时代的法国大提琴家巴里耶尔(J.Barriere 约 1707 — 1747)最大的贡献在于他的大提琴作品。从他 1733 年出版的第一批奏鸣曲中,可以看出他超过了前人,其中有许多困难乐句即使对我们今天的演奏者来说,也是很困难,需要高深的演奏技巧才能拉好。

### 三、巴赫以前的德、奥弦乐艺术

17 世纪的德国在政治上和经济上都非常落后,30 年战争(1618 — 1648)给德国带来沉重的灾难。然而通过战后几代人的努力,明显地出现了音乐复苏的局面。马丁·路德的新教音乐传统和音乐艺术教育焕发出活力,日耳曼人理性思维的才智开始在音乐艺术中显露出来。17 世纪德国重要的作曲家许茨(H.Schutz 1585 — 1672)把意大利的音乐成果带到德国,创作了第一部德国歌剧《达芙妮》(已遗失)。17 世纪后半叶,德国汉堡成为歌剧发展中心。17 世纪末、18 世纪初管风琴音乐的发展在德国进入了黄金时代,出现了亨德尔和巴赫这样伟大的作曲家。

---

① Margaret Campbell 著、张世祥译 《不朽的大提琴家》,世界文物出版社 1996 年 7 月第 1 版,第 48 页。

德、奥的弦乐演奏艺术与欧洲其他国家一样，最早也是受意大利人的传授而发展起来的。意大利小提琴技巧怪杰法里纳定居德累斯顿后，对德、奥小提琴演奏技术的发展影响很大。不但早期的德国小提琴家布雷德、克拉玛尔、索普、维尔丹斯克、斯特隆科等受到他的直接影响，而且，直到 17 世纪末德奥小提琴界的代表人物拜贝尔①、瓦尔特②和维斯托夫③等人，也都在他的间接影响下，在小提琴演奏技术的发展方面有所贡献。

意大利另一位小提琴大师托列里曾在德国各地和维也纳演奏，后来在德国的安斯巴赫定居多年，造就了一批德国 18 世纪最重要的小提琴家，其中最出色的学生是奥地利小提琴家、作曲家皮森德尔（G.T.Pisendel 1687—1755）。皮森德尔曾先后受学于托列里、维瓦尔迪和蒙塔纳里（Montanari）。1712 年在波兰国王宫廷服务，1714 年起任德累斯顿王子的小提琴家，曾随同王子旅行过许多地方。1728 年任德累斯顿宫廷乐队的首席直到逝世。作品有 8 首小提琴协奏曲，2 首附有低音提琴伴奏的小提琴奏鸣曲，3 首双簧管与弦乐器的协奏曲等。他曾在德累斯顿建立了一所颇有影响的小提琴学校，培养出不少人才，如格劳恩（J.G.Graun 1698 — 1771）及本达（F.Benda 1709 — 1786）等。

德国小提琴家、指挥家、作曲家格劳恩（K.H.Graun 1704—1757）是皮森德尔的学生，后又从塔尔蒂尼进修。1726 年起任梅尔兹伯格（Merseburg）管弦乐队首席。1732 年起在莱因斯伯格（Rheinsberg）宫廷服务。1740 年起在柏林皇家歌剧院管弦乐队担任指挥。作品有 数十部歌剧，其中包括《罗德林达》和《埃齐奥》，40 首管弦乐曲，20 首小提琴协奏曲，许多室内乐作品、教堂清唱剧及康塔塔等。

德籍捷克小提琴家、作曲家本达（F.Benda 1709—1786）早年先后就学于吕贝尔（Löbel）和科尼切克（Koniček），后又从皮森德尔进修。他领导普鲁士国王的宫廷乐队长达 40 年，演奏过几千首协奏曲。作品有 2 首小提琴协奏曲、6 首小提琴奏鸣曲、6 首三重奏以及许多小提琴练习曲。

以上这批德国早期的小提琴家被后人称为“旧柏林学派”，他们处在德国小提琴发展的初级阶段，仅仅是作为维系德国小提琴演奏传统而见诸史册，其中没有世界性影响的人物。他们中个别人的作品尽管技巧高超，但后世舞台上却很少人演奏，只是作为研究性史料被保留了一些。主要原因是缺乏动人的歌唱性的旋律。小提琴首先是歌唱性乐器，如果不能打动听众的心弦，技巧再高，也只能惊人一时，而没有长久的生命力。虽然如此，他们所积累的技术成果却为巴赫不朽的杰作出现准备了条件。这些成果中最重要的是 :将德国音乐传统文化的特征——多声部因素和复调结构因素体现在弦乐作品，特别是无伴奏作品上的技术。例如，拜贝尔在 1674 年写的一首固定低音变奏曲、维斯托夫在 1696 年写的 6 首组曲、皮森德尔在 1716 年写的无伴奏奏鸣曲等。

---

① 拜贝尔（H.I.F.von Biber 1644 — 1704），德国–波希米亚小提琴家、作曲家。1684 年在萨尔茨堡任乐长。他创作的小提琴曲甚多，另写有歌剧、室内乐、《小夜曲》（为低音声部和弦乐而作）等作品。他在 1675 年创作的《奏鸣曲 15 首》（刻画了有关耶稣基督生活的 15 个情节）里，每一首奏鸣曲都用不同的定弦，即采用“变格定弦法”，各弦之间的关系不限于五度，有时是四度、大三度或小三度，为了使一些特定和弦的演奏变得容易一些。爱德华·梅尔库斯使用一把巴罗克时代的小提琴，为这些奏鸣曲录制了优秀的录音。

② 瓦尔特（J.J.Walther 1650 — 1717)是萨克森宫廷乐队的第一小提琴手，以能够在小提琴上演奏许多绝技而出名。他率先用到第七把位，他的加顿弓可以拉到一弓 32 个音，他还是历史上第一个用弓演奏一个旋律，而与此同时用左手拨弦来伴奏的小提琴家。1676 年出版的名为《谐谑曲》的一套 12 首奏鸣曲在这些方面超过了前人。

③ 维斯托夫（J.P.Westhoff 1656 — 1705）在他的作品中，应用了大量的琶音和平面换弦弓法（弓子在两条、三条、四条弦上反复滚动）。

# 第六节　巴罗克时期的弦乐文献

## 一、巴罗克时期的小提琴文献

### （一）最早一批文献

在中世纪，弦乐器已被使用，但不过是宗教仪式中某个经文歌主调的伴奏乐器或是在民间舞蹈中用以加强节奏罢了。这时的提琴音乐不可能有什么独立的价值。16 世纪后半叶，随着提琴类乐器本身的日趋完善，特别是小提琴越来越上升到重要的地位，到 17 世纪，就产生了专门为小提琴写的音乐。如：意大利小提琴家、作曲家马里尼在 1617 年为小提琴与通奏低音写的变奏曲（见谱例 2-1）；法里纳在 1627 年创作《奇异随想曲》；小维塔里的《夏空舞曲》经过近代提琴家的整理和改编，还经常在音乐会上演奏；托列里创作的《音乐会协奏曲》，作品 6，可能是 17 世纪意大利最早的独奏协奏曲，虽然还不成熟，但为以后的维瓦尔迪的协奏曲创作提供了范例。

### （二）巴罗克时期的演奏家及作曲家的创作

巴罗克时期弦乐作品的体裁种类主要有：三重奏鸣曲、独奏奏鸣曲（独奏乐器与羽管键琴奏鸣曲、无伴奏奏鸣曲及组曲）、变奏曲、大协奏曲和独奏协奏曲。

1. 巴罗克时期奏鸣曲的奠基人

巴罗克时期的奏鸣曲按声部多少划分，可分成四类：(1) 为一个声部创作的奏鸣曲，最值得注意的是巴赫为小提琴写作的无伴奏奏鸣曲及组曲和为大提琴写作的无伴奏组曲。(2) 为两个声部写作的奏鸣曲通常要求使用三名演奏员——一个独奏，两个演奏数字低音（通常是一个大提琴演奏员，一个键盘乐器演奏员）。(3) 为三个声部创作的奏鸣曲，实为三重奏鸣曲（Trio Sonata），是巴罗克时期最主要的室内乐体裁。它至少需要使用四件乐器，即用两把小提琴演奏旋律（占两行谱），大提琴和键盘乐器演奏数字低音（占一行谱，下加数字表明的和声）。值得注意的是这里的三重奏鸣曲所指的是声部的数目，而不是演奏者的数目，前面已讲过数字低音至少需要有两名演奏者，一人用低音乐器——大提琴或低音提琴或大管演奏低音线条，另一人用可以演奏和声的乐器——羽管键琴、管风琴、吉他或琉特琴填充或"实现"和弦。所以，与我们今天理解的单纯以乐器数量多少决定的室内重奏曲大相径庭。科列里、珀塞尔、亨德尔、维瓦尔迪和巴赫都对三重奏鸣曲的创作做出了贡献。(4) 四个或更多声部的奏鸣曲是为小型乐队合奏而写的。这种奏鸣曲在这一时期常为"古序曲"（Sinfonia），一般作为歌剧、康塔塔或清唱剧等大型作品的序曲或幕间曲。

在整个巴罗克时期，奏鸣曲被大大地完善了。奏鸣曲由几个在速度和织体上不大相同的乐章组成。此时期的奏鸣曲从风格上分为两种类型，即教堂奏鸣曲（英：Church Sonata，或意：Sonata da Chiesa）和室内奏鸣曲（英：Chamber Sonata，或意：Partita，或意：Sonata da Camera），两者有所不同。教堂奏鸣曲大约于 1650 年发展于意大利，起源于器乐的坎佐纳，继而取代之，其特点是：在风格上较为严肃，在织体上较为对位化，有时更多地模仿声乐风格，基本上不采用舞蹈节奏。巴罗克末期的教堂奏鸣曲多为四个乐章，依慢—快—慢—快的顺序排列。室内奏鸣曲属于俗乐性质，通常是采用组曲的舞曲节奏和乐章构成。实际上，在创作实践中这两种类型的奏鸣曲并不是分得很清楚，特别是在巴罗克末期，很多教堂奏鸣曲用一个舞曲式乐章结束，或在更多的乐章里采用舞曲节奏。而很多室内奏鸣曲以一个教堂奏鸣曲风格的感人的引子乐章开始。从曲式结构上看，

1750 年前的奏鸣曲主题及其变化、发展都比较单一,没有古典时期以后的奏鸣曲富有对比、变化和高度组织化的特点。

被尊为'巴罗克奏鸣曲的奠基人'的意大利小提琴大师科列里,早在 1670 年就开始创作,并且终身没有间断,但定稿发表的作品编号只有 6 组:

作品 1——12 首三重奏鸣曲(教堂奏鸣曲,1681);

作品 2——12 首三重奏鸣曲(室内奏鸣曲,1685),其中 1 首是夏空舞曲;

作品 3——12 首三重奏鸣曲(教堂奏鸣曲,1689);

作品 4——12 首三重奏鸣曲(室内奏鸣曲,1694);

作品 5——12 首小提琴与羽管键琴奏鸣曲(附有低音的独奏奏鸣曲,1700),

其中 6 首是教堂奏鸣曲,5 首是室内奏鸣曲,1 首是变奏曲

作品 6——12 首大协奏曲(1712),其中《圣诞协奏曲》(Christmas Concerto)尤为著名。

科列里的三重奏鸣曲是 17 世纪末意大利室内乐中的登峰造极之作,他的独奏奏鸣曲和大协奏曲所始创的程序,提供了发展大型器乐曲的基础,亨德尔、巴赫的独奏奏鸣曲与乐队协奏曲就是在此基础上发展而成的。科列里在他的创作中充分理解到小提琴最大的特点是歌唱性,集中 17 世纪前半叶小提琴音乐语言中有价值的因素而写出有真正价值的、符合小提琴性能的奏鸣曲。当你听到他那纯正而高尚的音乐时,自然会联想起文艺复兴时期一些雕塑家、建筑家、绘画家的艺术。他的教堂奏鸣曲明智而纯朴,使人想起达·芬奇,而他的室内奏鸣曲明朗、亲切、抒情而谐和,则又使人想起拉斐尔。

科列里的奏鸣曲使我们全面了解到科列里对他的学生的技巧要求。他的教学法是 18 世纪大多数小提琴学派的基础,对于后代的影响与他的作品对后世的影响不相上下。他的一些同时代人和许多追随者在华丽技巧上都比他略胜一筹,但是在卓越的审美力和对弦乐器性能的高度理解上以及在避免不根据音乐内容而单纯炫技的高雅趣味上,无人堪与他匹敌。科列里的作品流传至今,仍有动人心弦的力量。特别是他的作品 5 中最后一首变奏曲《福利亚》(La Folia),已成为小提琴文献中的不朽篇章。这是根据流传于西班牙和葡萄牙一带的一首民歌(一个人们熟知的曲调,16 世纪初即已存在,唱词的内容是关于一个爱情悲剧)而写成的主题变奏曲。科列里死后被发现有 136 幅画,曾有人讲《福利亚》的每一个变奏如同一幅画。他所收藏的大多是风景、大自然、农村生活和宏伟建筑的绘画作品。

这首作品自 19 世纪德国小提琴家费尔南德·达维德(F.David 1810—1873)将其收入在他的《高级小提琴演奏教程》中后,后世的小提琴家们争相演奏,纷纷进行改编以适应现代化的需要。如近代小提琴家莱奥纳德(H.Leonard 1819—1890)、奥尔(L.Auer 1845—1930)、克莱斯勒(F.Kreisler 1875—1762)、埃内斯库(G.Enesco 1881—1955)、弗兰切斯卡蒂(Z.Francescatti 1902—)等都有各自的改编版本,甚至作曲家、钢琴家勃拉姆斯、舒曼、李斯特、拉赫玛尼诺夫等都借用这个主题来创作。《福利亚》在当今的音乐舞台上经常出现,采用的大多是后来的改编版。可幸的是,科列里的原稿也偶尔地作为专题音乐会而演奏。

2. 巴罗克时期协奏曲的奠基人

巴罗克时期的管弦乐作品主要是协奏曲和组曲,不过那时的协奏曲同我们现在熟悉的近现代协奏曲不大相同。今天我们看来,协奏曲是为独奏乐器与管弦乐而写作的,有三四个乐章的大型作品。独奏乐器是乐队的中心,乐队作为一种对立的力量,有时与它协作,有时与它竞争。

巴罗克时期的协奏曲大致可分为两种 :首先是大协奏曲,其次是独奏协奏曲。

在巴罗克音乐中,对比的原则和统一的原则同样重要。建立在两组不同音响对比基础上的大协奏曲就体现了这一原则。大协奏曲的音乐在一问一答中进行,从中可以听到小组乐器和大组乐器轮流演奏，从而形成各种力度和色彩的对比。小组乐器被称为独奏群、或独奏组、或主奏部(Concertino),一般可能是弦乐组合,例如,两把小提琴和一把大提琴,或根据作曲家的爱好采用任何组合。大组乐器被称为齐奏部、或协奏部(Ripieno),一般是以弦乐器为基础,但可能加上木管乐器。羽管键琴则为这两组乐器提供和声上的支持。在这里,乐队采用了管风琴和古钢琴的阶梯式力度,即用一段均匀的弱音和一段均匀的强音对比。最初大协奏曲的结构同组曲相似,有四至六个乐章,后来渐渐采用快—慢—快的三个乐章形式。前者以科列里为典范,后者以维瓦尔迪为创始。

大协奏曲这种形式与后来的古典交响曲很相像,致使协奏曲的性质反而不明显了。大协奏曲在巴罗克时期的欧洲各国很流行,但为期不长,由于古典交响曲和真正的协奏曲的兴起而把它挤掉了。

独奏协奏曲与大协奏曲的区别在于,它的主奏部仅有一件乐器。在巴罗克时期一般常用小提琴。巴罗克时期的独奏协奏曲有以下几个特点 :(1)乐章的数目比奏鸣曲少,只有三个乐章 :以灿烂辉煌的乐章开始(回归曲式),疾速的乐章结束,中间是一个与前后形成对比的歌唱性慢乐章。(2)规模小,主题的变化和发展较为简单,第一乐章一般没有对比主题,因此没有大幅度的感情变化,更不用说复杂的情绪和深奥的哲理。(3)主奏部分尽管一般写得都比协奏部分难,但独奏技巧的炫耀和性格尚不突出。但从另一角度来说,由于当时使用的乐队较小,协奏部分缺少后来协奏曲中愈来愈明显的交响性。不过这种交响性最终是损坏了独奏协奏曲，使独奏乐器成了助奏乐器。从这个意义上说,在巴罗克时期的独奏协奏曲中,独奏乐器的角色又是鲜明的。

巴罗克时期的小提琴协奏曲主要是从维瓦尔迪的作品开始的（前面提到过，在维瓦尔迪之前,托列里曾经写过两部小提琴独奏协奏曲,开创了小提琴协奏曲的先河,但是比较幼稚)。小提琴协奏曲与大协奏曲不同，它不仅要求发挥管弦乐队的表现力，而且也要发挥小提琴独奏的作用。小提琴独奏部分要显示出光彩华丽的表演,这正是威尼斯小提琴演奏传统所擅长的方面,所以,这也是独奏协奏曲由维瓦尔迪而不是科列里来发展的背景原因之一。当然,维瓦尔迪不仅写作独奏协奏曲,也写过大协奏曲和奏鸣曲。在古典主义正在孕育即将诞生以前,欧洲各国作曲家们的协奏曲,几乎都与维瓦尔迪的作品有着或近或远的联系。巴赫、洛卡泰里、塔尔蒂尼、列克莱尔、本达等大师都把维瓦尔迪的协奏曲奉为经典。特别是巴赫,他始终认为抄写和改编维瓦尔迪的作品对他的创作起了很大的启迪作用 ,巴赫直接改编了维瓦尔迪的 10 首小提琴协奏曲,其中 6 首改编成羽管键琴曲,3 首改编成管风琴曲,1 首原为 4 把小提琴而作,改编成为 4 架羽管键琴和弦乐队而写的庞大的协奏曲。在巴赫创作的许多协奏曲及其德国同时代人的协奏曲中,无论是在总的布局方面,还是在细节方面,都可明显地看到受维瓦尔迪的影响。

维瓦尔迪才思之敏捷是惊人的,堪与大天才莫扎特媲美。有人说,他创作一首协奏曲连带写出全部分谱,要比抄谱员重抄一遍的速度还要快。这种说法可能有些夸张,但他才气过人则是毋庸置疑的。维瓦尔迪是一位想像力惊人并很有创造意识的音乐家,他对一些不同寻常的乐器表现了十分浓厚的兴趣,光是为各种乐器写的协奏曲就有 447 首,其中小提琴协奏曲 221 首,大提琴协奏曲 28 首,抒情维奥尔琴协奏曲 7 首,另外还有为曼陀林、长笛、竖笛、双簧管、大管、圆号、小

号和一些混合编制写的协奏曲。维瓦尔迪是一位多才而又多产的作曲家，以写作歌剧、清唱剧和康塔塔而著称，还作有 40 首大协奏曲，73 首奏鸣曲（三重奏鸣曲和独奏奏鸣曲）和大量宗教作品。正是由于他的创作五彩缤纷、不断出新，才使这些作品在他诞辰 300 年后仍被人们所喜爱。

维瓦尔迪的器乐曲，尤其是协奏曲，旋律清新，节奏强劲，处理独奏和管弦乐色彩技艺高超，形式明晰，因而使它们长期以来一直受到人们的喜爱。维瓦尔迪的协奏曲大约有三分之二是为一件独奏乐器及管弦乐队而写作的，其中最多的是小提琴，但也有不少大提琴、长笛或其他独奏乐器。在两把小提琴协奏曲中，两名独奏者往往同等重要，形成两个高声部二重奏的织体。有许多要求几件独奏乐器的乐曲，实际上是独奏或二重协奏曲，而不是真正的大协奏曲，其中的第一小提琴或第一、二小提琴处理的具有炫技色彩，因而显然与主奏部（Concertino）的其他部分有所不同。也有几首重要的协奏曲供独奏乐器加数字低音用，而没有通常的弦乐器全奏协奏部（Ripieno）。

维瓦尔迪的协奏曲大多为常见的三个乐章：快板乐章；用原调或近关系调（关系小调、关系属调或下属调）的慢乐章；比第一乐章较短而更为活泼的快板乐章。虽然有的乐章呈现较早的赋格风格，但典型织体是主调音乐而不是复调音乐，只是有很多运用对位法之处，而且重点特别放在两个外声部上。维瓦尔迪的协奏曲与托列里等早期作曲家的协奏曲相比，曲式结构更为轮廓分明，和声更为明确自信，织体更为变化繁多，节奏更为强劲有力。他在独奏和全奏之间形成某种戏剧性的紧张，使独奏作为一个主宰全局的音乐人物屹立在全奏组之上，有如歌剧中独唱演员之于乐队一样，但是以纯器乐形式来充分体现这种关系，维瓦尔迪是第一人。维瓦尔迪是最早使协奏曲的慢乐章具有和两个快板乐章同样重要性的作曲家。他的慢乐章通常是一个气息悠长富有表情的如歌的旋律，宛如一首柔板的歌剧咏叹调或咏叙调，表演者当然有必要加上自己的装饰音[①]。

即兴装饰是一种源远流长的古风俗，我们在这一章第二节“巴罗克时期的音乐特点”中已讲过，在巴罗克时期的音乐实践中，即兴演奏占有突出的地位。但维瓦尔迪在协奏曲中的做法却似乎是崭新的：他或是写明“停下来，任意演奏”，指出华彩乐段的位置，让乐队停住，直到曲终的全奏为止（如他在“圣安东尼奥”协奏曲，作品 3 的第一乐章中所做），或是写出近 40 小节的华彩乐段，由第一乐章和终乐章的素材合成（如在同一作品的末尾）。新颖之处包括：华彩乐段采用了极高的音域，需要第 12 把位，远远超过了科列里的要求[②]——科列里只满足于第 3 把位。不久以后，炫耀精湛的技巧就成了演奏家-作曲家的独奏协奏曲中必要组成部分。

维瓦尔迪在 18 世纪中、晚期对器乐的影响相当于前一代的科列里。他对独奏者作用的戏剧性构想在古典协奏曲中被接受并得到发展，简洁的主题、清晰的形式、节奏的活力、乐思流动中有力的逻辑连续性——维瓦尔迪所特有的全部特色都传给了其他许多作曲家。

3. 巴罗克时期其他演奏家及作曲家的创作

塔尔蒂尼创作有 140 首小提琴协奏曲，20 首大提琴协奏曲，150 首奏鸣曲，50 首三重奏鸣曲以及其他乐器的协奏曲。他的作品意境深远，善于变化，不拘一格：既有《g 小调小提琴奏鸣曲》（后人加的标题《被遗弃的狄朵》）中温柔的抒情，又有小提琴奏鸣曲《魔鬼的颤音》中烈火般的激

① [美] 格劳特、帕里斯卡著，汪启章、吴佩华、顾连理译：《西方音乐史》，人民音乐出版社，1998 年 1 月第 2 次印刷，第十二章、第 444 页。

② 另一些带有著名华彩乐段的协奏曲是第 55、112、136 首。

情；既有 A 大调赋格曲中辉煌的竞奏，又有吟诵式柔板的庄严。他的情感变化堪与后来的浪漫主义作曲家相比，他的创作风格处于巴罗克到古典主义的过渡时期，被认为有“前古典主义的倾向”，也有人说是受到‘洛可可’风格的影响。

塔尔蒂尼最著名的奏鸣曲《魔鬼的颤音》，不论在创作构思上还是在演奏技术的运用上都有独到之处。关于它的由来还流传着一段离奇的故事：1713 年的一个夜晚，塔尔蒂尼正在创作用颤音技巧演奏的小提琴曲，反复推敲，总不自足。熬至深夜，疲乏而睡，却在梦中听见魔鬼用他的小提琴以高超的技巧即兴奏出一首精彩绝伦的奏鸣曲，使他赞叹不已，塔尔蒂尼惊醒后马上在半回忆、半创作中写下这首最得意的作品，取名为《魔鬼的颤音》。后来，这首以颤音为特征的奏鸣曲以非凡的魔力征服了一代又一代的听众。很可惜，这部作品的原稿已经丢失，它初次公开发表于 1793 年，由法国的小提琴家卡蒂埃[1]编入他的《小提琴演奏艺术》里，乐谱来源于巴约个人的手抄谱。在出版的乐谱后面，附有塔尔蒂尼自述的那段离奇的故事，并加有编者旁注：“这首乐曲极其珍贵，为此，我必须感谢巴约，他对塔尔蒂尼绝妙的创作素来无限崇拜，此种感情促使他毅然决然地把这首奏鸣曲捐赠给我。”[2]

塔尔蒂尼根据科列里的主题所写的 50 段变奏《弓法的艺术》(The Art of Bowing)，今天仍然是练习右手的最好曲目。

洛卡泰里作有《小提琴艺术》(L'Arte del Violino)，包括由弦乐四重奏组与数字低音的 12 首大协奏曲和 24 首随想曲，6 首小提琴协奏曲，6 首弦乐三重奏，12 首独奏小提琴奏鸣曲等，在小提琴文献中占有重要的地位。他的这些作品创造了许多前所未有而有真正价值的演奏技术，后来的帕格尼尼在这些作品的基础上发展到登峰造极的程度。

巴赫的器乐创作包括为管弦乐、乐器组以及为独奏乐器，如管风琴、小提琴和大提琴等写作的音乐，他的器乐作品数量和质量均显示出巴罗克时期器乐逐渐提高到重要的地位。巴赫的一生创作了许多弦乐作品，一方面发展了弦乐器的旋律性风格，如小提琴协奏曲和键盘乐器伴奏的奏鸣曲；另一方面发展了多声部的风格，如著名的无伴奏奏鸣曲和组曲，特别是小提琴无伴奏奏鸣曲中的 3 首赋格，用一把小提琴演奏多声部的音乐，对小提琴演奏技术提出了极为独特的课题，为扩展演奏技术的范围，提高演奏技术水平起到了巨大的推动作用，再加上作品内容充实、气概宏伟、寓意深刻，已成为最重要的弦乐文献而流芳百世。巴赫弦乐作品的体种类有以下四个方面：

(1) 无伴奏奏鸣曲(教堂奏鸣曲)及组曲(室内奏鸣曲)——6 首无伴奏小提琴奏鸣曲及组曲，BWV 1001—1006；6 首无伴奏大提琴组曲，BWV 1007—1012；

(2) 弦乐器与键盘乐器二重奏鸣曲——6 首小提琴与键盘乐器奏鸣曲，BWV 1014—1019；6 首小提琴或长笛与键盘乐器奏鸣曲，BWV 1020—1025；3 首低音维奥尔琴(大提琴)与键盘乐器奏鸣曲，BWV 1027—1029；4 首 2 把小提琴或 2 支长笛或 2 支双簧管和羽管键琴奏鸣曲，BWV 1036—1039；

(3) 小提琴协奏曲——a 小调小提琴与弦乐协奏曲，BWV 1041；E 大调小提琴与弦乐协奏

---

① 卡蒂埃(J.B.Cartier 1765—1841)是法国小提琴家和作曲家。自幼从父亲学琴，18 岁到巴黎请维奥蒂指导，后成为巴黎最主要的演奏家之一。他的一生作出的最大贡献在于，把意大利小提琴大师的名作整理汇编成集，并促使这些优秀的作品在法国广为流传，从而加强了意法小提琴音乐文化的交流。

② 转引自[苏]拉阿本著、廖叔同译《古今杰出小提琴家》，人民音乐出版社 1997 年 4 月第 1 版，第 35 页。

曲，BWV 1042；d 小调双小提琴与弦乐协奏曲，BWV 1043。

（4）大协奏曲——6 首《勃兰登堡协奏曲》，BWV 1046—1051。

以上作品都是提琴文献中的巨著，至今仍有极高的艺术价值。

亨德尔的大协奏曲和小提琴奏鸣曲主题鲜明，结构清晰，音乐语言富有表情。他的主要弦乐作品有：

（1）二重奏鸣曲——作品 1，15 首为小提琴或长笛或竖笛或双簧管与数字低音的奏鸣曲（1724）；

（2）三重奏鸣曲——作品 2，9 首三重奏鸣曲（1722 — 1733）；

（3）大协奏曲——作品 3，6 首弦乐、木管与数字低音的大协奏曲（1734）；作品 12，12 首弦乐与数字低音的大协奏曲（1740）；

（4）固定低音变奏曲（Passacaglia），选自为钢琴写的第七组曲的末乐章，有多种弦乐重奏、合奏的改编本。

法国小提琴家列克莱尔创作的一些奏鸣曲和协奏曲吸收了意大利学派一些表现手段，并巧妙地与法国音乐特别是舞曲音乐相结合，为 19 世纪法、比学派的大发展奠定了坚实的基础。他的作品至今还不断被在音乐会中演奏，尤以著名的《铃鼓舞》为终曲的《D 大调小提琴奏鸣曲》为代表。

## 二、巴罗克时期的中提琴文献

### （一）乐队形成初期的中提琴

在现代交响乐中，中提琴与其他乐器处于平等的地位。在这之前，它同管弦乐队一起经历了漫长的发展道路。

16 世纪末到 17 世纪初，提琴家族的乐器逐渐成为器乐重奏乐队的固定成员和基础。这之后对管弦乐队发展作出重大贡献的音乐家有：加布里埃利（G.Gabrieli 1557 — 1612）、蒙特维尔第（C.Monteverdi 1567 — 1643）、吕利（J.B.Lully 1632 — 1687）、科列里（A.Corelli 1653 — 1713）、维瓦尔迪（A.Vivaldi 1678 — 1741）。加布里埃利首先在自己的总谱里，明确地标出哪件乐器应该演奏什么声部，制定小提琴起次中音声部的作用。事实上，这里的‘小提琴’是中音小提琴（加布里埃利发表于 1597 年的《神圣交响曲》有 16 首小曲组成，其中的《强弱音奏鸣曲》是为小提琴和 3 把长号而作的，这里的小提琴声部十分明显地写在中提琴的音域上）。这一现象表明在 16 世纪下半叶，中提琴是最早从提琴家族中脱颖而出参加到乐队编制中去的。

虽然中提琴最初是随弓弦乐器一起进入管弦乐队的编制之中，但这一时期中提琴在乐队里还不足以成为艺术表达能力很强的乐器，只能是完成十分简单的中声部进行的任务，有的时候它们也演奏低音声部，中提琴明显地在表现能力方面逊色于小提琴。显然，此时的交响音乐发展水平还没有赋予中声部以更大的艺术表现力，这种情况也决定了中提琴在乐队里不显著的地位。

### （二）早期为中提琴写的独奏曲和室内乐作品

蔡林格在《中提琴文献》目录中提到最早的中提琴作品是，威尼斯作曲家、管风琴演奏家马西米连诺·涅里在 1651 年为中提琴写的奏鸣曲以及佛罗伦萨的肯皮斯在 1644 年发表的小提琴和中提琴奏鸣曲。在 17 世纪结束前又出现了玛利诺为中提琴写的奏鸣曲。这 3 部作品是 17 世纪仅存的中提琴独奏文献。尽管那个时期有其他用于中提琴演奏的作品，但一般认为是从腿夹式弓

弦乐器（Viola da Gamba）作品移植的[1]。

我们在前面小提琴文献中已讲过了巴罗克时期最主要的室内乐体裁——为三个声部创作的三重奏鸣曲（Trio Sonata）。一般情况下，三重奏鸣曲需要使用四件乐器，即用两把小提琴演奏旋律（占两行谱），大提琴和键盘乐器演奏数字低音（占一行谱，下加数字表明的和声）。17—18 世纪初，有时也用木管乐器（长笛和双簧管）来代替小提琴，中提琴在三重奏鸣曲中比较少见。然而德国作曲家和音乐评论家丹尼埃尔·施佩尔（1636—1707）于 1697 年左右为两把中提琴和一把低音提琴写作了两首三重奏鸣曲却是闻名于世的。这首作品是供初学中提琴的演奏者所用，有两乐章组成，演奏的音域不超过第一把位。

（三）泰勒曼的中提琴作品

18 世纪的 30 年代，已出现了不少有中提琴参加的三重奏鸣曲，其中大部分是德国作曲家、管风琴家泰勒曼（Georg Philipp Telemann 1681—1767）的作品。有些在他生前已发表，还有的则是未曾出版的手稿。创作于 1718 年的《g 小调三重奏鸣曲》是为小提琴、中提琴和低音提琴写的，是泰勒曼写的第一部由中提琴参加的室内乐作品。1734 年出版的 7 首三重奏鸣曲《旋律谐谑曲》也是为小提琴、中提琴和低音提琴而作的，是当时由中提琴参加的具有相当重大意义的作品。每一首奏鸣曲按照星期的顺序为标题。如今，我们还发现了泰勒曼的其他 5 首三重奏鸣曲：为小提琴、中提琴和低音提琴写的 a 小调和 g 小调两首三重奏鸣曲；为长笛（或小提琴）、中提琴和低音提琴写 B 大调和 c 小调两首三重奏鸣曲；为双簧管（或小提琴）、中提琴和低音提琴写的 c 小调三重奏鸣曲。

泰勒曼同时代的音乐史学家艾泽尔在《自修音乐》（1738）一书中提到：著名的乐长泰勒曼，不仅在乐队中运用中提琴作为充实和声的中声部（例如，在他的大协奏曲中，有两部的独奏组中包括中提琴），而且也把中提琴当作独奏乐器，为它写作协奏曲和音乐会序曲。把中提琴作为独奏乐器，是作曲家迈出的勇敢的一步，因为当时的中提琴在乐队中也只是充当伴奏的角色或用以填充无关紧要的中声部。

泰勒曼为中提琴写有 3 首协奏曲：（1）为两把中提琴和乐队写的《G 大调协奏曲》；（2）为两把小提琴、一把中提琴和通奏低音写的《A 大调协奏曲》；（3）为中提琴与乐队写的最重要的作品——《G 大调协奏曲》。第三首作品发表于 1731 年，在中提琴艺术史上占有特殊重要的地位。首先，这是我们知道的第一部中提琴协奏曲；第二，它是引导中提琴向音乐会独奏乐器迈出的重要的第一步；第三，它具有艺术上、教学上和演奏上的久远的历史意义。这首《G 大调协奏曲》多次再版，直至今日仍然是中提琴家所欢迎的经典作品，并被录制成大量唱片。

这首《G 大调协奏曲》原标题如下：“手提式弓弦乐器（Viola da Braccio[2]）协奏曲，编制：两把小提琴、一把中提琴和一把低音提琴”。这部作品是介乎于“协奏曲——奏鸣曲”的中间形式，全曲由四个乐章组成，一方面按照慢—快—慢—快的对比原则，这种速度的布局与这一时期的教堂奏鸣曲具有相似之处，另一方面从中也可以看到受意大利独奏协奏曲的影响（如托列里的独奏协奏曲），其中炫技成分很突出。因此，从发挥中提琴的所长来看，这也是中提琴独奏家非常喜爱的演奏曲目。我们可以从泰勒曼创作器乐作品的两个重要原则上进一步了解它的中提琴协奏曲的特

① 波尼亚托夫斯基著，吴育绅译：《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996 年 10 月第一版，第 39 页。

② Viola da Braccio，即“手提弓弦乐器，这个名称在后来仅限于指中提琴（德语仍称 Bratsche）。

色:第一,善于挖掘每一件乐器表现的、技巧的和音色的潜力,并以此原则来写作器乐作品;第二,要求器乐演奏旋律时要像歌声一样悠扬、动听。拉贝将泰勒曼中提琴协奏曲的特色概括为"旋律丰富,接近民歌。形式朴素简明,音乐形象具体可信,情感强烈,雅俗共赏。"①

泰勒曼的中提琴协奏曲从现代演奏艺术观来看,没有什么特殊的技术困难,因为它的音域没有超过三把位。然而,它所要求演奏者严格地掌握连弓和分弓这两种最基本的运弓技巧,要求演奏者讲究高雅和优美的音色,特别是要求演奏者以朴实无华的情感去反映客观世界在艺术上的意义,使这部中提琴协奏曲,不仅在教学上,而且在艺术特点上,对现代的听众都有很大的影响。

(四)中提琴在亨德尔和巴赫作品中的运用

亨德尔和巴赫对管弦乐队的发展起到了非同寻常的作用,他们为丰富管弦乐的表现力,尤其是为中提琴声部铺平了道路。亨德尔和巴赫的管弦乐作品风格以多声部的复调音乐为基础,他们的作品注重各声部之间的复调配置,每个声部都有独立的旋律,乐器之间在艺术上的同等重要的地位。

在亨德尔的管弦乐作品中,中提琴同第二小提琴占有相同的地位。在大部分场合中,他对中提琴加以特别的关注,通常为中提琴写两个声部,其中第二个声部用第三小提琴和大提琴来加强。罗曼·罗兰曾写道:"他善于使中提琴的音响产生很奇异的、温柔而摇摆不定的半阴影效果。比如,在著名的《亚历山大节日》第二幕开始的场景音乐中,用中提琴的音色来描写尚未埋葬的死人在夜间漫游。"②

现在演奏的所谓亨德尔的《b 小调中提琴协奏曲》是赝品,是后人按照他的风格写成的作品。

巴赫从青少年时期起就学习小提琴,在演奏室内乐或大量多声部的器乐作品的音乐集会上,巴赫更愿意演奏中提琴,为的是在生动活泼的音响中心占有一席之地。遗憾的是巴赫的一生不得不和编制很小的乐队打交道,其成员为 16~20 位演奏者,2~3 位第一小提琴手,2~3 位第二小提琴手,2 位中提琴手,2 位大提琴手,1 位低音提琴手,而这已经是最好的情况了(在 18 世纪,乐队演奏员常常不得不兼奏几种乐器)。巴赫在科滕出任乐长时,他的乐队里仅有一位中提琴手,这无疑大大地局限了乐队的表现力。

巴赫在管弦乐中,照例把弦乐组分为四个声部:第一小提琴、第二小提琴、中提琴和低音声部(大提琴和低音提琴)。中提琴经常是固定的独立声部。作曲家偶尔在作品中也使用五个弦乐声部,有趣的是将中提琴分成两个声部,而大提琴和低音提琴却合成为一个声部。这就充分说明,在巴赫的管弦乐作品中中提琴声部的重要性。例如,在著名的《第三组曲》的咏叹调中,中提琴甚至同小提琴一起被安排在突出的位置,奏出透明而清澈的音响。

特别值得一提的是,巴赫在《布兰登堡第六协奏曲》中用两把中提琴独奏来表现乐器的音色特点,在当时是别开生面的大胆创新,在中提琴艺术史上具有重大的意义。现在,人们认为这部协奏曲是为两把中提琴和乐队而作的,但原谱是这样表明的:为两把手提弓弦乐器(Viola da Braccio)、两把腿夹弓弦乐器(Viola da Gamba,低音维奥尔琴)、大提琴、低音提琴和羽管键琴而作。这首协奏曲同《布兰登堡第三协奏曲》一样,大约于 1718 年创作,有三个乐章。作品的配器独具特色,着重地强调了中提琴富有特色的个性,在该协奏曲中担任独奏的两把中提琴,各自都有独特的音调,节奏多变而有弹性,主题旋律灵活而柔顺,非常适合中提琴演奏,并能极好地发挥该

---

①② 转引自波尼亚托夫斯基著,吴育绅译《中提琴艺术史》,人民音乐出版社,1996 年 10 月第一版,第 42 和 45 页。

乐器的音色特长。这是 6 首《布兰登堡协奏曲》中惟一不包括小提琴的作品，由于乐队中全是一些音域较低的乐器，从而使这首协奏曲具有一种与众不同的色彩（这些乐器使音乐增加了“维奥尔琴的朦胧”色彩）。巴赫的音乐构思很有意思，为了更清楚地突出演奏基本旋律线条的中提琴，他采用了古老的音响柔和而低沉的低音维奥尔琴（Viola da Gamba）。现在演奏的《第六协奏曲》经常用大提琴来代替，一下子就破坏了音响的平衡。

（五）中提琴在格鲁克管弦乐作品中的运用

18 世纪最大的歌剧革新家格鲁克（C.W.Von Gluck 1714 — 1787）发展了吕利式歌剧传统，把歌剧变成真正的音乐剧。他按照新的原则在乐队中运用乐器，按照自己的美学观点选择乐器。他是第一个试图改变中提琴已形成的做法和恢复中提琴在歌剧乐队中充分作用和地位的人。格鲁克在自己歌剧的许多段落中，巧妙地运用了中提琴具有丰富表现力的音色，给人留下深刻的印象。例如，在歌剧《阿尔西斯》中，阿尔西斯在参加阿德米特王康复的庆祝会上演唱的悲哀的咏叹调，就是由中提琴（同长笛一起）演奏主旋律，这里运用中提琴朦胧的音色恰当地表现了忧患的心境，沮丧苦恼的情感。又如在歌剧《伊菲姬尼在陶里德》序曲中，中提琴的音色与小提琴相配合奏出温柔的旋律，描绘了牺牲者伊菲姬尼的悲剧形象。

格鲁克懂得，管弦乐队表情丰富的音响要靠合理地发挥乐器（尤其是弦乐器）的技术潜力来实现。为此，他对管弦乐的配器原则进行了的改革，对各种乐器丰富的表现力进行了全新的运用（对中提琴的注意力主要集中在关键的插部），所有这一切，为古典时期交响乐队编制的形成创造了条件。

（六）其他作曲家的室内乐及独奏作品

在柏林和波茨宫廷中定居下来的许多德国作曲家，为中提琴写下不少作品。C.P.E. 巴赫（1714 — 1788）写过有中提琴参加的室内乐作品：8 首为长笛、中提琴和钢琴写的三重奏，1 首为中提琴、大提琴和钢琴写的 E 大调三重奏，1 首为小提琴、中提琴、大提琴写的 e 小调三重奏曲，还有一首为长笛和中提琴写的二重奏。

格劳恩除作曲外，还以小提琴家、中提琴家的身份在宫廷乐队演奏。他为中提琴创作的作品如下：1 首为中提琴与弦乐队写的《♭e 小调协奏曲》，3 首为中提琴和羽管键琴写的奏鸣曲。作者在乐谱的扉页标明羽管键琴也可以用钢琴代替。

波希米亚音乐家族——本达家族[①]多年为柏林皇室工作。在弗朗兹·本达写的自传中提到他演奏中提琴并为中提琴和低音提琴写了《c 小调奏鸣曲》。依日·本达写了两首中提琴与大型乐队的协奏曲（♭E 大调和 F 大调）以及两首中提琴与弦乐队以及两支圆号协奏曲。

## 三、巴罗克时期的大提琴文献

（一）最早的大提琴文献

大提琴在早期的主要作用就是为歌唱家和器乐演奏家担任伴奏，大提琴需要有比独奏家更为广博的音乐知识。通常在歌唱家记忆力出了毛病唱不下去的时候，就会要求大提琴家即兴演奏

---

① 本达家族活跃在 18 世纪。其中弗朗兹·本达（F.Benda 1709 — 1786）是德籍捷克小提琴家、作曲家（前面已介绍）。依日·本达（J.Benda 1722 — 1795）是技艺高超的双簧管和键盘乐器演奏家、音乐话剧的创始人。约瑟夫·本达（J.Benda 1724 — 1804）是小提琴家。他们兄弟三人的儿子们在音乐上也有成就，都在普鲁士的宫廷乐队任职。

一些东西。在这种情况下，人们往往要求大提琴能演奏一些短小的前奏曲和装饰音，但是演奏时要手下留情……要在适当的地方使用装饰音，而且趣味要高雅。据记载，1581 年法国上演芭蕾曲剧《莱茵河的喜剧》的音乐中就有大提琴演奏，到了路易十三以及吕利的时候，大提琴和低音维奥尔琴在乐队里一同演奏低音声部。

无论如何，大提琴演奏者都不会甘心于光坐在那里听着小提琴和低音维奥尔琴演奏者充满技巧性的演奏，而自己却只是个不重要的角色。17 世纪下半叶，主调音乐逐渐发展起来，大提琴需要演奏较前复杂得多的音乐，这就促使演奏技术上的提高。

（二）意大利的大提琴协奏曲

在意大利波伦亚教堂工作的弗兰切西尼（P. Francesschnini 约 1650 — 1681），是我们所知的第一位职业大提琴家兼作曲家，是他最早鼓励作曲家们专门为大提琴写作品。他的学生加布里埃利（D.Gabrieli 1651 — 1690）比他更出色，大约在 1675 年前后，开始为大提琴写下了一些奏鸣曲和复调作品。加布里埃利的学生雅奇尼（G.M.Jacchni 1663 — 1727）除了写下“有大提琴助奏的室内奏鸣曲”以外，还写了“有大提琴助奏的室内协奏曲，作品 4”，后者通常被认为是世界上第一首大提琴协奏曲。

17 与 18 世纪之交，托列里、维瓦尔迪和塔尔蒂尼等人为大提琴写作一些了协奏曲，表现出在技术上对小提琴亦步亦趋。维瓦尔迪为大提琴写了 28 首协奏曲，在技术上已经有相当难度。近代法国大提琴家巴泽雷尔（P.Bazelaire 1886 — 1958）和西班牙大提琴家卡萨多（G.Cassado 1897 — 1966）都曾将维瓦尔迪的第 5 首《e 小调大提琴奏鸣曲》改写为乐队伴奏的协奏曲。法国作曲家丹德罗（G.Dandelot 1895 — 1975）和大提琴家齐品（G.Tzipine）合作将维瓦尔迪的《G 大调小提琴协奏曲》（作品 3 之三）和《D 大调小提琴协奏曲》（作品 3 之九）改编为大提琴协奏曲。这三首改编曲中，以 e 小调和 D 大调两首协奏曲最为流行，经常在音乐会上演奏。

那不勒斯作曲家列奥（L.Leo 1694 — 1744）的协奏曲中，歌唱性很强但技巧性不多。在列奥的现代版本的两首协奏曲中，由拉普（E.Rapp）编订的《A 大调大提琴协奏曲》已很少有人演奏；由西利亚（F.Cilea）编订的《D 大调大提琴协奏曲》代表了巴罗克风格的优秀作品，经常在音乐会上演奏。这首协奏曲从开始的两个慢乐章（行板和小广板）到快速的第三乐章（快板），都充分体现了大提琴优美的音色和深沉的表现力。

前面讲到的意大利大提琴家阿巴科（Evaristo Dall 'Abaco 1675 — 1742）和兰泽蒂（S.Lanzetti 1710 — 1780）都曾为大提琴写过协奏曲。此外，意大利大师还创作了不少由两把小提琴和一把大提琴担任独奏组的大协奏曲。

（三）意大利的大提琴奏鸣曲

这一时期有许多作曲家为大提琴创作了奏鸣曲，如科列里、阿里奥斯蒂（A.Ariosti 1666 — 1740）、维瓦尔迪、瓦伦蒂尼、马尔切罗、泰萨里尼（C.Tessarini 1690 — 1765）、洛卡泰里、萨玛尔蒂尼、兰泽蒂等，其中绝大多数是著名的小提琴家兼作曲家，由此可以看出大提琴奏鸣曲是在小提琴奏鸣曲的影响下发展起来的。

维瓦尔迪为大提琴作有 6 首奏鸣曲，于 1740 年左右在巴黎出版。这些作品是典型巴罗克时期慢—快—慢—快四个乐章的奏鸣曲，维瓦尔迪在这些作品中，一如既往地充分运用弦乐器的歌唱性能。由于这些奏鸣曲在艺术和技术上都有很高的价值，所以无论用作演奏曲目，还是教学材料一直被广泛流传。

马尔切罗(B.Marcello 1686 — 1739)的 12 首大提琴奏鸣曲很有独创性,经过句的发展自由流畅,超过了当时所有的作品,从中我们可以看到小提琴作品的影响。他的奏鸣曲篇幅较短,节奏严谨有序,旋律多以音阶上下行为主线,加以平稳的旋律模进和跳进,给人一种高雅愉悦的听觉效果。他的奏鸣曲最高的把位通常在第四、五把位。

洛卡泰里在小提琴演奏技术发展上是帕格尼尼的先驱,同样,他把辉煌的演奏技术也用于大提琴创作。由意大利大提琴家皮亚蒂(A.Piatti)编订的《D 大调大提琴奏鸣曲》是洛卡泰里著名的代表作之一。这首作品分为三个乐章 :第一乐章有快速的顿弓表演 ;第二乐章柔板是华丽的抒情乐章 ;第三乐章由一首优美的小步舞曲作主题、六段变奏和尾声构成。这首奏鸣曲音乐优美,技术辉煌,不亚于一首有份量的协奏曲。

(四)其他作曲家的大提琴作品

这一时期除了意大利作曲家创作的大提琴作品外,其他国家的作曲家,如英国的作曲家埃克尔斯(J.Eccles 1650 — 1735)、德国的作曲家巴赫和亨德尔、法国大提琴家巴里耶尔也为大提琴创作了作品。18 世纪初,出现了一些无伴奏大提琴作品,特别是巴赫为大提琴写的 6 首无伴奏组曲,不仅是巴罗克时期最重要的大提琴文献,同时在整个弦乐文献发展史中也占有特殊的地位(有关巴赫的《6 首无伴奏大提琴组曲》,将在第八节中详述)。

值得一提的是,19 世纪意大利最重要的大提琴家、作曲家皮亚蒂(A.Piatti 1822 — 1901)为大提琴奏鸣曲的编辑出版作出了功不可没的贡献。他是第一个出版 18 世纪的大提琴作品,如洛卡泰里、波拉拉(N.Porpara )、维拉契尼、阿里奥斯蒂、马尔切罗等作品的大提琴家。时至今日,这些由皮亚蒂改编的极为有价值的巴罗克时期的大提琴作品,在世界各地音乐学院教学中被普遍采用。

## 四、巴罗克时期的低音提琴文献

低音提琴是目前使用的最大和音域最低的弓弦乐器。低音提琴在乐队里的作用不单是它的力量和重量,而且是基本节奏。低音提琴相对其他弦乐器来说较少独奏,但却拥有二百多首协奏曲。他的拨弦弹奏,是爵士乐和舞蹈乐队所必不可少的。有些国家还用于军乐团或管乐团中。

总的来说,低音提琴的作品大致分为三类 :第一类是低音提琴的原作,它包括有声望的作曲家所写的低音提琴作品和低音提琴演奏家们自己为这个乐器所写的作品;第二类是从别的弦乐器的乐曲改编过来的作品,占低音提琴作品的很大一部分 ;第三类是乐队困难片段曲集,这是其他弦乐器很少注意的部分,但却组成低音提琴作品的重要部分,如齐默尔曼(F.Zimmerman)编写的《从巴赫到斯特拉文斯基三百多年来乐队作品中有关低音提琴演奏的困难片段》。

在巴罗克时期,低音提琴一直是用来担任乐队的低声部演奏的。由于早期的低音提琴尺寸不同,定音有高有低,弦的数目也不稳定,指板上有“品”,演奏技术也很简单,所以 18 世纪很少有低音提琴独奏曲,但这个时期,低音提琴作为数字低音声部则经常使用,例如,科列里的作品 5 中的第 1 首。

最早专为低音提琴独奏写作的乐曲,大约是 1690 年左右的奏鸣曲,现存英国剑桥的波德莱恩博物馆,作者不详。20 世纪演奏的一大批巴罗克时期低音提琴与键盘乐器(羽管键琴)奏鸣曲,例如,科列里、维瓦尔迪、塔尔蒂尼、马尔切罗、泰勒曼、埃克尔斯、巴赫、亨德尔等人的奏鸣曲或协奏曲,这些作品大多数是从中提琴或大提琴以及其他弦乐器的作品中改编过来的。

## 第七节　巴罗克时期的弦乐艺术风格及演奏美学观点

弦乐器早期盛行于意大利，它的改革也是在意大利进行的。根据意大利人的爱好，弦乐器的演奏技术在不断发展的过程中，逐渐形成了意大利演奏的独特风格。别的国家学习了意大利人的演奏技术与风格后，又加以改进和发展，并结合本民族或本区域人们的音乐欣赏习惯，逐渐形成了各种演奏学派。当然，这与其社会生活、文化生活等方面有着密切关系。所谓学派，一般认为应具备以下条件：第一，有独特风格的一定数量的作品。第二，有高水平而能最权威地演奏解释这些作品的演奏家。第三，有能培养出这样演奏家的教师队伍。第四，有为培养新一代的系统的教学体系和教材。简略地说，学派的发展，始终贯穿着一条师承关系的线。在弦乐演奏发展史上，重大的学派有：意大利学派、法国学派、德国学派、俄国学派。各自的特点是：意大利学派以技巧辉煌和音色华丽而见长；法国学派以表情细腻和运弓轻盈而著称；德国学派以优美如歌和表情庄重而闻名；俄罗斯学派以气势宏伟和表情深刻而传世。每个学派内部演奏家之间的风格不尽相同，各有其特点和个性；各学派的演奏家都不是原封不动地维持该学派的演奏风格，而是不断地发展其风格。所以各学派的前期与后期也有很大不同。

巴罗克时期，是弦乐演奏艺术走向正规和高度发展的时期。特别是小提琴已经有了辉煌的声音和丰富的表现手法，这两方面结合在一起日益普及起来，其结果是不同的演奏风格开始出现。大约在17世纪中叶，演奏风格开始与本民族或本区域人们的音乐欣赏习惯相联系，意大利和法国在演奏风格上的差异开始更加明显了。至于其他国家的弦乐演奏情况，在很大程度上是追随这两个学派。

意大利演奏学派的演奏技巧的发展是为适应新的作品形式，也就是奏鸣曲、变奏曲、大协奏曲以及后来的独奏协奏曲的需要。同时意大利人十分喜爱歌唱性的演奏风格，他们认为人声是声音的最高准则，因而主张应该让小提琴像女高音那样歌唱(小提琴用到第三把位，正好就是女高音的音域)。意大利小提琴学派的雏形——波伦亚学派的小提琴作品风格，是结构严谨，气度开阔，高雅动人。后来的罗马学派的代表，也是小提琴演奏艺术的奠基人科列里，他在青年时代接受了这种风格的熏陶并将其发展到更为完美的高度。科列里时代小提琴演奏的审美观点，是表情丰富，但不激烈、粗鲁；音响鲜明，但却圆润、清澈。英国的音乐史学家豪金斯根据和杰米尼亚尼的交谈而断定，科列里的演奏风格高雅，但同时声音刚强、平稳，而又有悲壮之情。科列里要求提琴演奏既要像歌唱一样动听，又要像语言一样韵味无穷、明白具体。特别是慢乐章所要求的歌唱性、宣叙性，这一切使人感到意大利歌剧传统对弦乐艺术的影响。

法国人高度发展了完美而复杂的运弓技巧，从而适应了法国舞蹈所特有的那种具有清晰重音的舞蹈节奏的要求。如前所述，这时期在法国乐坛上形成的所谓"意大利派"的势力，与继承吕利所倡导的民族传统为宗旨的"法兰西派"展开了激烈的对抗。"意大利派"主张不但要以宽阔而延绵的弓法使小提琴演奏发出气魄雄伟、音质饱满的歌唱，同时要有惊人的技巧；"法兰西派"则主张以短促而多样化的弓法表现美妙的舞姿、轻巧的身段和优雅的情趣。这种学术上的争鸣，成为促进法国弦乐艺术发展的动力。一些有才识的艺术家，清醒地分析了两派的优缺点，进行了卓有成效的取长补短、融会贯通的工作。在这当中，最有代表性的人物就是后来被尊为法国小提琴古典学派的奠基人列克莱尔。在他的演奏和创作中，不但把意大利音乐的形式与技巧融合到法国

的舞曲风格中去，而且顺应法国人的审美习惯，把带有豪华装饰的、纤细文雅的宫廷舞风味，与粗犷豪放的、富有乡土气息的、诙谐跳跃的法国民间舞蹈情趣，这两种极不相同的成分结合在一起，形成一种平衡自在的意境。

德国弦乐演奏风格的高度发展体现在亨德尔、巴赫的作品之中。亨德尔有着他开放性的性格，能敏感地觉察到当时的一般爱好和时尚，他的室内乐将各国的风格融于一体，为当时的浪漫派。他的弦乐作品只写骨干音（旋律及数字低音），简洁明了，笔法雄浑；巴赫则有着内向的性格，在吸收意大利协奏曲、法国舞曲优点的基础上维护本国传统，为当时的保守派、古典派。他的弦乐作品大部分详细地写出所用的乐器、演奏方法及装饰音。巴赫在他的弦乐作品中高度发展了巴罗克美学思想——在和谐的美中发展不协和的一面；在对称的美中发展生动的一面；在均匀中寻求错落的因素；在平衡中显示对抗的色调，他发展了内中相悖而不相离的因素，组成完美的风格整体，在弦乐上创造出这一风格所能展现的艺术美的顶峰。我国老一辈弦乐艺术家韩里先生曾对巴赫的弦乐艺术风格作出了精辟的概括，他指出，在充实的审美内涵和完美的结构中，经过强有力的思辨过程引人进入理想境界的乐观精神，这是巴赫弦乐艺术风格的根本特征[①]。

## 第八节　巴赫的弦乐艺术

### 一、巴赫的音乐

1685 年，在西方音乐史上是重要的一年，这一年诞生了三位伟大的音乐家，他们就是约翰·塞巴斯蒂安·巴赫（J.S.Bach 1685 — 1750），乔治·弗里德里希·亨德尔（G.F.Handel 1685 — 1759）和多米尼科·斯卡拉蒂（D.Scarlatti 1685 — 1757）。这三位音乐家中，最重要的要数巴赫。巴赫作为一个艺术家，他努力征服音乐思想的各个领域（除歌剧外，他的创作涉及到每个领域）。他最全面地继承并吸取前辈大师和与他同时代作曲家们的创作技巧，融会贯通地加以发展，天才地加以应用，创造出全新的个人风格。巴赫一生创作了大量的作品，几乎包括了当时的所有音乐体裁，这些作品是音乐历史中的经典，是历代演奏家的音乐会保留曲目，也是训练音乐和技巧的典范性教材。巴赫的音乐具有历史影响，自他以后的作曲家，包括 20 世纪的巴托克、勋伯格、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇等现代作曲家无不受到他的影响。巴赫不但是巴罗克音乐的顶峰人物，而且是音乐艺术史上的巨人。

#### （一）巴赫一生创作的三个重要阶段

1. 魏玛时期（1708 — 1717），巴赫在魏玛任宫廷小教堂的管风琴师，后任乐长，这时的巴赫已是一位知名的管风琴演奏家、鉴定家和教师，写出了许多为管风琴而作的最重要的作品。

2. 科滕时期（1717 — 1723），巴赫在科滕莱奥波德亲王宫廷任乐长，亲王信奉喀尔文教，礼拜很少用音乐，可是亲王喜爱室内乐，巴赫在此期间为各种乐器写作了组曲、协奏曲和奏鸣曲，还写了大量优秀的键盘音乐作品以及献给布兰登堡侯爵的大协奏曲。

3. 莱比锡时期（1723 — 1750），巴赫在 1723 年被任命为莱比锡托马斯教堂乐监和莱比锡市

---

① 韩里《欧洲弦乐艺术史纲》（二），《中央音乐学院学报》1986 年第 2 期，第 67 页。

音乐指导的重要职位，除组织、训练唱诗班，为教会写作宗教音乐，还兼任两个教堂的管风琴师。在莱比锡的27年中巴赫写出了大量声乐作品，其中包括250首以上康塔塔、《马太受难曲》、《b小调弥撒曲》、《圣诞清唱剧》等伟大的作品，此外还写了其他著名的作品，如《戈尔德堡变奏曲》、《音乐的奉献》以及最后一部作品《赋格的艺术》等。

（二）巴赫创作的三个主要方面

1. 管风琴是产生巴赫的诗情画意的主要工具，他的想像来自管风琴的键盘和踏板，他的灵感与管风琴宏伟的音响结合。在他的一生中，主要以技术精湛的管风琴大师而闻名，只有亨德尔能与他匹敌。管风琴音乐是巴赫创作的基础与核心，他以新教众赞歌的曲调，改编创作了约170首管风琴的《众赞歌前奏曲》，反映了他对新教音乐传统的热爱。在前奏曲或托卡塔、幻想曲与复调音乐最重要的赋格曲结合的形式中，巴赫努力锤炼自己的独特音乐语言风格，在一些作品中所展示的宏伟壮丽与戏剧性风格是前所未有的。《g小调幻想曲与赋格》、《d小调托卡塔与赋格》和《帕萨卡里亚》是他的代表性作品。

在键盘音乐领域里，巴赫最重要的作品是《平均律钢琴曲集》，这两卷（第一卷于1722年前后完成于科滕，第二卷于1740年前后在莱比锡汇编而成）共48首前奏曲与赋格一直被人称为钢琴家的‘旧约全书’（‘新约全书’是贝多芬的《32首钢琴奏鸣曲》）。此外，他在法国古钢琴传统的基础上，融合意大利、德国的音乐素材写了《6首法国组曲》、《6首英国组曲》、《6首古组曲》，16首羽管键琴独奏协奏曲，其中第1、2、3、4、5、7和9首是维瓦尔迪作品的改编曲，第3首是马尔切洛作品的改编曲，第14和15首是泰勒曼作品的改编曲。其他著名的键盘音乐作品，如《半音阶幻想曲与赋格》、《戈尔德堡变奏曲》、《15首创意曲》（2个声部）和《15首创意曲》（3个声部）等。

2. 流传下来的250多首康塔塔构成了巴赫宗教音乐作品的中心内容。这些具有五光十色的变化、丰富多彩的音乐创新、炉火纯青的技巧和虔诚的宗教信仰的康塔塔，形成了超凡脱俗宗教精神的记载，生动地体现了巴赫对生与死的想像。巴赫没有写过歌剧，但宗教的受难曲充分展示了他的音乐戏剧才能。他作为一位教堂音乐家在为圣约翰和圣马太所述的耶稣受难故事配乐中达到了创作的顶峰。《马太受难曲》实际上是一部具有深刻情感的壮丽的史诗般的戏剧。《约翰受难曲》和《b小调弥撒曲》也是他的代表作品。巴赫的宗教声乐作品一方面体现了他虔诚的新教信仰，另一方面也包含着从世俗人性观念出发对宗教的解释，其中所揭示的心理情感的深刻性是同时代音乐家所不及的。

3. 巴赫的器乐创作包括为管弦乐、乐器组以及为独奏乐器写作的音乐，他的器乐作品数量和质量均显示出巴罗克时期器乐逐渐提高到重要的地位。巴赫的一生创作了许多弦乐作品（体裁种类在前面的第五节已有详述），在为各种乐器而作的奏鸣曲中，《6首无伴奏小提琴奏鸣曲及组曲》和《6首无伴奏大提琴组曲》特别引起人们的注意，这位大师为四根弦创作了错综复杂的复调结构，他从这种乐器身上探索出的形式和织体令人信服。其中《无伴奏d小调小提琴组曲》中的夏空舞曲是这一织体写法最著名的作品之一。巴赫的《6首布兰登堡协奏曲》是他的管弦乐曲典范之作，同时也是欧洲管弦乐史上的一个重要里程碑。这6首协奏曲按照大协奏曲的体裁写成，但巴赫又有别于当时协奏曲的传统写法，他并不是专为同类独奏乐器写作，而是别出心裁地在每一首协奏曲中采用互不相同的独奏乐器组合。他选择这种或那种乐器的组合，并不为求得技巧的表面效果，而是为了充分揭示和发掘主题的表现力。这6首协奏曲是意大利与德国风格的交织，除第一首外，他采用意大利协奏曲常用的快—慢—快三个乐章顺序；三和弦的主题、持续强劲的

节奏和两个快板乐章都采用回归曲式(Ritornello)[①]也都源于意大利风格。但巴赫又加上自己的典型特色,他使各种不同的独奏乐器组同乐队融合在统一的主题呈示和发展之中,同时又赋予独奏乐器组以交响发展的规模。4 首《管弦乐队组曲》包含有巴赫最繁丽最动人的音乐。著名的《G 弦上的咏叹调》正是根据其中第三组曲的慢乐章改编而成。

## 二、巴赫的弦乐艺术

### (一) 巴赫弦乐作品的渊源

1. 来自于本国的传统宗教音乐(Church Music)

巴赫与德国的音乐艺术传统保持着紧密的联系,德国的管风琴艺术、路德新教的众赞歌是他艺术创作的基础。与当时许多在宗教中寻求慰藉的德国人一样,巴赫也是新教教徒,他的作品中不仅有教义的内容,也包含有德国人民的道德、情感和人文精神。

2. 来自于意大利协奏曲(Italian Concertos)和法国舞曲风格(French Dance Pieces)的影响

巴赫一生未离开德国,但是他研究并且精通了意大利和法国音乐家的大量作品,在艺术创造上吸收融合了意大利、法国等国的各种体裁风格的艺术成就。巴赫在魏玛宫廷任职的时候,就开始对意大利作曲家的音乐发生兴趣,像平常一样通过勤奋地抄写他们的总谱,改编他们的作品来学习不同国家、作曲家的风格。例如,前面提到过的将维瓦尔迪的 10 部协奏曲改编成管风琴或羽管键琴曲;根据科列里和伦格莱齐的主题创作赋格曲等。这种学习的自然结果是巴赫本人风格的重要改变:从意大利作曲家,特别是维瓦尔迪那里,他学会写作比较简练的主题,使和声布局变得更加清晰紧凑,最重要的是通过持续连贯的节奏把主题发展成清澈而极其匀称的曲式结构,特别是协奏曲——回归曲式的布局和对比。这些特点与他本人的丰富想像力和对位技巧的高深造诣结合起来,形成了我们所认识的巴赫风格,实际上是意大利、法国和德国特征的荟萃。

### (二) 巴赫弦乐作品的风格

巴赫的弦乐艺术风格无论从微观审美或从宏观审美上都明晰地体现出以下三个主要特征[②]:

1. 高度发展的巴罗克美学思想

巴赫接受了意大利音乐文化中最实质的部分——巴罗克风格及其美学思想,并将其进一步发展:在和谐的美中发展了不和谐的一面,这样就使得和谐的美更充实、更具崇高的内容。同样,他在“对称”的美中发展生动的一面;在“均匀”中寻求错落的因素;在“平衡”中显示对抗的色调。巴罗克风格的每一个美的概念都被巴赫所珍爱,他发展了内中相悖而不相离的因素,组成完美的风格整体,在弦乐上创造出这一风格所能展现的艺术美的顶峰。

2. 结构性和高昂精神

巴赫的所有音乐作品都具有严谨的结构性。他的调性、和声、节奏、曲式,任何手法、技巧都是在组成完美的结构下发挥其表现力,都含有结构美。巴赫的风格中处处都有结构美的共性绝不应

---

① 回归曲式(Ritornello)——主要的回归部分与插部交替出现,再经过一系列其他调性之后,再现最开始在主调性上的回归部分,并结束之。如,维瓦尔迪的《a 小调小提琴协奏曲》的第一乐章;巴赫的《E 大调小提琴协奏曲》第一、三乐章和亨德尔的作品 3 之五大协奏曲的末乐章等。巴罗克时期所流行的回归曲式,表现得更为复杂而明确,这里回归曲式、回旋曲式和三部性的 Da Capo 曲式,可以同时在一首乐曲中完美地结合起来,形成古老的边缘曲式类型之一。

② 韩里:《欧洲弦乐艺术史纲》(二),《中央音乐学报》1986 年第 2 期,第 66 ~ 67 页。

理解成‘为结构而结构’肤浅倾向，事实上，一旦深入到他所建造的结构美的‘神圣殿堂’之中，我们便被他的音乐里一个巨大的力量——高昂精神所征服。巴赫把结构美和那个时代启蒙主义思潮的精髓所凝聚而成的艺术气质——高昂精神结合成整体，形成风格上的另一特征。

3. 思辨性和乐观主义

巴赫的音乐风格是在他那个时代的文化、宗教、哲学的背景下形成的，它反映了当时的现实，但并不是对现实的直接描述，而是对现实的一切进行了高度的抽象。巴赫的音乐是他内心理念的外化，他的音乐感人之处是引人深入到他的心境中去，深入到经过顽强的思辨最终达到理性胜利的光明境界中去。他的音乐把强有力的思辨色彩和坚信理性终将胜利的乐观精神统一起来，这一风格特征也是德国那个时代文化艺术的共同特征。

（三）巴赫弦乐作品的形象

巴赫一生的创作贯穿着一个崇高的信念:用音乐艺术表达对苦难生灵的深切同情，虔诚地为他们祈求幸福以及对理性的胜利存有无限坚定的信心。巴赫的这种信念，和他身处当时的德国市民阶层，笃信路德教派的教义，接受了刚刚渗入德国知识界的启蒙思想等历史事实分不开。

巴赫在弦乐创作中通过以下几个主要艺术形象的塑造，来表达他的这一崇高的信念和反映当时德国人民的道德、情感和人文精神的：

1. 壮烈、悲怆、庄严、深思的形象

巴赫弦乐作品的慢板音乐中多半具有这种形象，在组曲中常用阿勒曼德（Allemande）、萨拉班德（Sarabande），在奏鸣曲中常用慢板（Adagio）、庄严缓板（Grave）。以阿勒曼德为例，在《6 首无伴奏大提琴组曲》和 3 首小提琴组曲中共写了 8 首阿勒曼德，这些充满壮烈情感的乐章，和他的《b 小调弥撒曲》中表现耶稣受难拯救世人的音乐同样感人，这是一种经历了巨大的苦难以后的情感，是对社会的、民族的、不幸事件发生过后的回顾（三十年战争、宗教改革和新兴市民阶层的觉醒）。

巴赫在慢板音乐中表达这一形象的另一个侧面有着更加宝贵的艺术价值，那就是人们常说的巴赫的慢板音乐中表现出具有哲理性的沉思。这种表现突出体现在小提琴协奏曲的慢乐章里。独奏小提琴在被置身于另一个独立运行的节奏型——伴奏声部之中。这个伴奏声部并不是消极的‘陪衬’，它那稳定出现的、反复循环的、旋律化的低音如此庄严深沉，象征着永恒运转的宇宙行星间巨大的‘钟摆’，衬托着多情又深思的独奏曲调，这曲调的发展总是缓慢而逐步充实丰满起来，给人的印象是不断体验生活和世界的‘人’的形象。两者交融编制得如此自然，形成一幅深沉的宗教情感的画面——理性境界超然地存在于宇宙之中，人终将获得永恒的幸福。

2. 乐观、进取、坚定的形象

在巴赫所创作的全部弦乐作品（组曲、奏鸣曲、协奏曲）中，其终曲给人的直观感受都是前途光明，充满乐趣和希望。这样的形象在组曲中大都用吉格舞曲（Giuge）或前奏曲（Prelude），协奏曲中用快板（Allegro），还有用急板（Presto）来体现的。

快板写法是巴赫的一大创造:结构精巧而自如，模进手法连续不断，变化多端，听起来妙趣横生，再加上结尾总是有力而肯定的，故能激发人们乐观、坚定的进取精神。古老的吉格舞曲具有快速和活跃的特点，巴赫运用这种舞曲流利和富有弹性的长处，塑造出轻松快活的形象，曲调丰富而别致。前奏曲放在乐曲的开始，揭开了欢快以至狂喜的序幕，最具代表性的《E 大调无伴奏小提琴组曲》的前奏曲，其形象欢畅淋漓，生趣盎然，预示了整个组曲的乐观精神（第一、三、六无伴奏

大提琴组曲中的前奏曲也具有同样的性格)。

3. 充实而优美的多种情趣

巴赫的弦乐作品中"世俗"的情趣多种多样,充实而优美。在组曲的中间部分,那些各式各样的舞曲(小步舞曲、布列舞曲、加沃特舞曲、卢尔舞曲)各具独特风貌,情趣引人入胜(特别是《C大调无伴奏第三大提琴组曲》中的布列舞曲),有的显然是来自民间曲调。在他的奏鸣曲中有的乐章,如《无伴奏g小调小提琴奏鸣曲》的西西里舞曲(Siciliano)、《a小调无伴奏小提琴奏鸣曲》的行板像是形象动人的短篇诗歌。巴赫并不是以音乐为说教的艺术家,他很懂得给听众以艺术享受,再塑造前两种音乐形象的同时,以短小而生动的舞曲给以优美的填充和暂时的缓和,总是保持着他的在对抗平衡中寻求美的创作原则。

巴赫的弦乐作品,既有深刻的宗教情感,包含着那个时代理想主义的精神,同时又有多彩的现实生活各种情趣的反映。巴赫在追求形式美的同时并没有排除那个时代的善——同情和解救世人的愿望。

(四)巴赫弦乐作品的技巧

巴赫虽然最擅长的是演奏管风琴,但又会演奏包括弦乐在内的十几件乐器。巴赫从青少年起就学习小提琴,而且一生也没有离开过弦乐器。他对弦乐器的兴趣,再加上他熟悉管风琴、歌唱艺术,这些和他的作曲技能一旦结合,便会产生多彩的创作的技巧。以下四个方面是巴赫对弦乐技巧具有历史意义的发展:

1. 歌唱技巧

这是指使用弦乐器歌唱的技巧,也就是说,提琴的声音是器乐化了的人声。提琴艺术从伴奏圣咏,模拟人声到独立地歌唱,以至发展成高度歌唱技巧的艺术,这是意大利的传统。巴赫继承了它,并以此作为创作的原则。《b小调弥撒曲》中有人声和提琴重奏的几个段落,两者萦回缭绕,常常使你忘记它们之间的区别;协奏曲和无伴奏奏鸣曲及组曲的慢板酷似人声是不用赘述的,巴赫的快板给人的印象也都是可以用人声唱得出来的音调。

2. 和声

在巴赫的弦乐作品中,没有哪一支旋律会没有和声的骨架,也没有哪一个和声结构中不带有曲调的运行。只有抓住这一根本技巧线索,才有可能领会巴赫的乐句、段落、高潮以及乐曲结构。巴赫弦乐作品中和声的紧张与松弛直接体现作品的情绪演变,段落以至整体曲式结构与和声结构相一致。

3. 变奏

根据一个曲调即兴变化用以伴奏舞蹈,这种形式自古已有。变奏曲自17世纪以来深受意大利提琴家-作曲家的欢迎,它把提琴从只能演奏旋律带到可以表现复杂多姿的艺术园地。巴赫运用这一手法的成就远远地超过了意大利的先辈们,他靠着变奏那有力翅膀的伸展把我们带到举世瞩目的惊人境界。在著名的《夏空舞曲》(《d小调无伴奏第二小提琴组曲》的第五乐章)中,巴赫用一个简单的主题唤出了一个世界。这首长达257小节,包含32个变奏的独奏曲竟成了几百年来无可匹敌的巨作。作品仅用了8小节慢速舞曲作为主题,从容演化,巴赫的才智和艺术上的素质从中得到反映,其中汇集了极为丰富的乐思,驰骋着巴赫所特有的想像。全曲由一个宏大的结构组成:主题和前15个变奏为全曲的主要段落,情绪逐步高涨。从第16到第23变奏,曲调由d小调转入D大调,创造了一种类似管风琴众赞歌前奏曲宏伟壮丽的氛围,余下的第三部分回到d

小调，浓缩再现了前面的主要段落。如今这首《夏空舞曲》经常用来单独演奏。

4. 对位法

这里讲的是巴赫在单独一把小提琴上运用复调手法的伟大贡献。在巴赫写作《6首无伴奏小提琴奏鸣曲及组曲》和《6首无伴奏大提琴组曲》之前，也有人在一把小提琴上写作复调音乐，例如1674年拜贝尔写过不少小提琴独奏曲，其中出现过复调音乐；1696年维斯托夫写过6首组曲；1716年皮森德尔也曾创作过一首无伴奏小提琴奏鸣曲。巴赫吸取并发展了前人的成果，以其高度的艺术性和在突破提琴演奏复调音乐的困难及局限性方面，使一切同类作品相形见绌。巴赫能在极其局限的固定调音的四根弦上的较低把位内（很少超出第3把位），写出光彩夺目的小提琴赋格曲。他运用了提琴的四根弦在音色上的差别，增强了主题性格的变化（如《g小调无伴奏小提琴奏鸣曲》的赋格）；运用了插部音乐材料的多变，丰富了赋格的趣味（如《a小调无伴奏小提琴奏鸣曲》的赋格中有八次不同性格的插部出现）；他将弓弦乐器在持续音方面的表现力与和声的张力结成一体，写成了宏伟气魄的《C大调无伴奏小提琴奏鸣曲》中的赋格，使其与管风琴的同类作品不相上下。在无伴奏第五大提琴组曲的前奏曲后半段中，首创了用一把大提琴演奏二声部赋格的作法。

提琴原本是旋律乐器，但巴赫却赋予它丰富的和声与对位法，使这些无伴奏奏鸣曲及组曲成为不可思议的多声部的复调音乐。这些乐曲虽然只用一把小提琴或大提琴演奏，但能产生弦乐合奏般富丽的音响，展现出千变万化的乐思。

（五）巴赫弦乐作品的流传及演奏

巴赫的弦乐创作，不但丰富了弦乐艺术的宝库，而且提高了弦乐作品的品位。像《夏空舞曲》和《C大调无伴奏赋格》这样内涵深广的篇章，有如巨大的纪念碑和宏伟的殿堂屹立在人类音乐文化发展的历程上，不但前无古人，就是后人也无一可与之相比。但是人们对这些弦乐作品的认识，有一个很长的过程。巴赫完成了这些弦乐作品之后，欧洲的音乐风格开始了一个新的转变：从18世纪20年代以后，文化艺术中心逐渐从教堂转移到客厅，庄严宏伟的巴罗克艺术逐渐被妩媚秀丽的洛可可艺术代替。听众逐渐喜爱爽朗明快的主调音乐，巴赫这些精雕细刻的复调音乐在他的晚年都已经显得过分严肃和过时了。他的作品在他死后绝大部分被人遗忘了。我们听到过关于门德尔松后来在巴赫床底下的废纸堆里发现这些被人遗忘了近百年的杰作，从此把它们复活的故事，以及类似在包装奶油的纸上发现巴赫的手稿等传奇。

其实巴赫的无伴奏小提琴奏鸣曲及组曲的遭遇比他的其他作品要幸运得多。这些作品通过当时德国的小提琴大师皮森德尔（巴赫与他颇有交情，在皮森德尔的遗物中发现了巴赫的手稿），在提琴界以手抄本的形式不断扩散。手抄本的传播，自然也成为后来各种版本差异很大的原因之一。1798年法国提琴家卡提尔（J.B.Cartier）在所编的《小提琴艺术》一书中选印了《C大调奏鸣曲》中雄伟的赋格，并申明是根据巴黎音乐院首任教授加维涅（P.Gavinies）提供的手抄本排的版。四年之后全部6首作品在波恩出版。

在19世纪40年代以前，尽管这些作品广泛流传，但始终只是作为教材和自学材料在起作用。到了1839年，门德尔松在发现巴赫的一大批其他作品后，准备在莱比锡搞一台"历史性的音乐会"，他希望在音乐会上能有巴赫的无伴奏小提琴作品演出。这样，他找到了当时维也纳音乐学院的教授，他的好朋友费尔南德·达维德（F.David），请他演奏其中的《夏空舞曲》，达维德不干，理由是"一个人拿着琴傻乎乎的站在台上，多不自在。"（当时除了帕格尼尼和恩斯特之外，很少有提

琴家敢以“无伴奏的独奏”这种演奏形式吸引听众)为此门德尔松专门为《夏空舞曲》写了钢琴伴奏,以便使演出得以顺利进行。不久,达维德根据自己的技术水平以及他当时对巴赫的认识“整理”和出版了这些作品。作曲家舒曼还把全部 6 首配上了钢琴伴奏。直到 19 世纪下半叶,达维德的学生约阿希姆(J.Joachim)开始以无伴奏的形式广泛演奏之后(现在我们还可以找到他在 1904 年演奏其中两个片段的录音),不少提琴家也喜欢把它们之中的一两个片段作为独奏会的第一个节目。

但是约阿希姆处在浪漫主义的极盛时代,他的审美观不可能不受到浪漫主义思潮的影响,因而他对巴赫作品的研究、解释及演奏自然会打上浪漫主义的烙印。这种以浪漫主义美学观念处理巴赫作品的传统一直延续到 20 世纪上半叶。比如,在奥尔(L.Auer)版里不少音符的节奏、音高都根据他个人的艺术修养、习惯爱好、主观臆断地作了改动。又如,卡尔·弗莱什(C.Flesch)版的《g 小调第一奏鸣曲》中的赋格,从 87 小节起到末了,他相继增加了 f、mf、p、molto cresc.、allg. 、以及渐强渐弱等十几个表情符号及术语,而在巴赫的手稿中却一个也没有。不过弗莱什还是比较严肃、谨慎的,他将巴赫的手稿同时印在他编定出版的乐谱下面,以便使演奏者有所对照、参考。克莱斯勒演奏的巴赫也是比较典型的浪漫主义风格,在他演奏时,演奏家的风格、个性、爱好和趣味相当突出。

20 世纪初,另一种表演美学——新古典主义表演美学兴起,到了 20 年代逐渐占主导地位。他们的美学观点是:强调表演要忠实于原作,风格要朴素、自然、有节制。约阿希姆的再传弟子西盖蒂(J.Szigeti)和弗莱什的学生谢林格(H.Szeryng),他们所演奏的巴赫体现了新古典主义表演美学的思想,具有理智与感情的高度平衡以及无懈可击的风格概念。他们参照历史上的各种版本(包括手稿),进行了深入的、学术性的研究,表现了对艺术高度负责的精神。

后来又出现了所谓“原样主义”(或称“真实主义”)的表演,他们不满于仅仅“按推想的风格”演奏,而使用巴罗克时代的提琴和弓,以当时的持弓方法,当时的标准音高(比现在低),戴上假发,点着蜡烛,用手稿上的弓法和低把位演奏,力图再现巴赫作品的“原貌”。

20 世纪 70 年代以来,“综合”派逐渐得到大家认同,他们不满意忽略演奏者个性而拘泥于所谓“原作的精神”,又不主张回到浪漫主义的主观随意性,他们在表现巴赫的作品时,既有古典主义的风格,又充满着感情与创造性,尽可能接近作品给予我们的信息和灵感。

在上述的各种表演流派的启发下,西班牙大提琴家卡萨尔斯,俄国小提琴家莫斯特拉斯和他的学生加拉米安,苏联小提琴家奥伊斯特拉赫和他的学生克莱默,匈牙利小提琴家西盖蒂,波兰小提琴家谢林格,捷克小提琴家诺瓦提尼,比利时小提琴家格鲁米奥,以及小提琴家梅纽因和米尔斯坦等弦乐大师,都在研究“如何演奏巴赫的无伴奏小提琴作品”这个问题上,从不同的角度作出了贡献。20 世纪 80 年代以后,这个问题的研究在欧洲,特别是德国又有新的进展。总之,人们对巴赫作品的认识还在不断地深入。

与小提琴相比,大提琴的无伴奏作品是很少的。今天我们认为大提琴是一个低音小提琴,具有广阔的音域,高音区音色均匀,有弹性和穿透力,饱满的低音区赋予和声绝对的稳定感,用各种不同的弓法和指法展现出多层次的变化,所有因素使它成为一件非常理想的独奏乐器。但是,在巴罗克时期,大提琴的角色是在通奏低音中演奏固定低音,以支撑更有表现力的声部。然而,令人惊讶的是在 1717 — 1723 年,巴赫为大提琴写的 6 首无伴奏组曲,完全抛弃了大提琴作为纯粹伴奏的功能,出人意料地把大提琴单独地放置在最突出的地位,使它既有高音旋律,又有低音伴奏,

成为这 6 首无伴奏组曲的惟一角色。当时,有一些大提琴家不满足于仅仅充当演奏通奏低音的角色,他们开始探索大提琴的表现力,培养自己大提琴专业的演奏技巧,巴赫的创作满足了这种不断增长的需要。

然而,与巴赫的大多数作品的遭遇一样,这 6 首组曲在巴赫逝世后很多年间也是被严重地忽视了,直至 19 世纪,他的作品再度风行,它们仍被当作一般作品上演,与那个世纪后期达到顶峰的浪漫主义音乐相比,它们显得过于枯燥和理论化。实际上,使这些作品得以再度流行起来的是西班牙大提琴家、指挥家、作曲家、钢琴家卡萨尔斯(P.Casals 1876 — 1973)。

1889 年夏天的一个下午，卡萨尔斯陪着来巴塞罗那探望他的父亲漫无目的地在城中闲逛，偶然走进那家散发着大海气味的乐谱店,发现堆在角落里的一捆残破的乐谱。这是巴赫的 6 首无伴奏大提琴组曲。直到当时,没有人知道这些作品的伟大,甚至没有多少人知道它们的存在。卡萨尔斯被深深吸引住了。从这时起,直到 1973 年他逝世,卡萨尔斯惊人漫长的一生就这样被那个遥远的下午彻底改变了。这一年他 13 岁,他用了 12 年的时间每日苦苦研习这些乐谱。在 12 年后第二次来到巴黎时面对听众演奏它们，使在场的每一聆听者大为震惊。随着他的钻研逐步深入,一个从未被了解的奇妙世界便逐渐展现在我们面前。整整 70 年以后,卡萨尔斯对人们说‘ 在巴赫的作品中,我看见上帝的存在。’[①]上帝赋予大自然无穷的色彩与变化。在巴赫的音乐中卡萨尔斯同样感受到犹如大自然般奇妙无穷的变化。卡萨尔斯体味着巴赫音乐深刻的人性,丰沛炽烈的感情从中流溢而出。从此以后,每一位够得上称为大提琴家的人,至少都得试试这些组曲,如今不少大提琴家还举办了巴赫无伴奏大提琴组曲的专场音乐会。巴赫无伴奏大提琴组曲也获得了应有的‘ 最伟大的无伴奏大提琴作品 ’的地位。

思考题

巴赫的《6 首无伴奏小提琴奏鸣曲及组曲》和《6 首无伴奏大提琴组曲》已成为音乐院校提琴专业学习和音乐会上演奏的重要曲目,国内外比赛在第一轮必须通过巴赫作品的考验。一百多年来,因为每个演奏家对巴赫作品的解释不尽一致,采取的演奏方法也不相同,所以各种编订的版本也会有很大的不同。在对待如何演奏巴赫作品的观点上,有人认为演奏巴赫的作品必须忠于原作,也有人认为应当具有时代精神,你在演奏和教学中的态度是什么?

---

① 转引自蓝强《巴勃罗·卡萨尔斯生涯》,《爱乐》第 5 辑,生活·读书·新知三联书店,第 12 页。

# 第三章　古典主义时期的弦乐艺术

## 第一节　古典主义时期的音乐特点

### 一、古典主义时期的文化

18 世纪的欧洲发生了一场哲学和思想革命运动——启蒙运动，它源于法国，但对整个欧洲产生了重大的影响。它是以反对教会神权和封建专制的文化运动的面貌出现，然而影响却远远超出文化领域，涉及到经济、政治、法律、哲学、科学、文学、艺术乃至社会风尚等方面。启蒙思想家们反对传统的宗教观念与教会制度，提倡自然神论与实际道德；反对形而上学，提倡应用科学；反对拘泥形式，提倡自然；反对专制的权威和特权，提倡个性自由、权力平等和普遍教育。他们把理性推崇为思想和行为的基础。启蒙运动为法国大革命作了舆论准备。

18 世纪下半叶的欧洲，产生了新的政治—经济联盟的曙光；更为重要的是，权力从贵族手中转到中产阶级手中。中产阶级的财富是以资本主义的迅速发展为基础的，来自矿山、工厂和铁路的工业革命使权力转移成为可能。18 世纪中期，一系列重要的发明为工业革命积蓄了力量，这些发明包括 60 年代瓦特的蒸汽机和哈格雷夫兹的纺纱机，到 1785 年卡特莱纳的水利纺织机和 1793 年维特尼的轧棉机等许多发明。在这几十年中，科学上取得了意义深远的进展。本杰明·富兰克林于 1752 年发现了电，普里斯特利于 1774 年发现了氧，詹纳在 1796 年完善了种牛痘法，1800 年拉普拉斯提出了天体力学的观点。在知识界发生了许多重要事件，例如，温凯尔曼的《古代艺术》(1764)、法国的《百科全书》(1751 — 1772)和第一版《不列颠百科全书》(1771)相继问世。1789 年的法国大革命，对整个欧洲人的思想、观念、文化、以至艺术思维、艺术风格都有莫大的影响。

### 二、古典主义时期的音乐艺术

17、18 世纪的文化是在贵族的资助下发展的。对他们来说，艺术是生活必不可缺少的装饰，是王公周围生活中复杂仪式的一部分。在这样一个社会里，艺术生活的中心是宫廷，只有少数特权阶级才得以进入。在这些高层社会中，强调的是形式优雅和风格的美。18 世纪的艺术具有宽敞的宫殿和规整的花园的特征，有均衡的比例，在细节上精雕细琢，这构成了当时专制制度下音乐艺术的背景。在 18 世纪中叶，路易十五主持了在凡尔赛宫举行的一些奢华的盛宴。爱好音乐的弗雷德里克大帝统治了普鲁士，同样喜欢音乐的玛丽亚·特雷萨(Maria Therasa)统治奥地利，卡捷琳娜女皇统治俄国。然而在华丽的外表下面，迅速积聚着破坏性的力量。

18 世纪下半叶的音乐艺术像其他艺术一样，受到启蒙运动的深刻影响。随着文学艺术面向资产阶级和市民阶层的社会潮流，音乐更多地走出了宫廷和教堂，公共音乐生活开始活跃起来。新型的歌剧院和公开售票的大型音乐会不断增加，乐谱出版和乐器制造业的繁荣，反映出音乐在

更广泛的市民阶层中受到欢迎。18 世纪是欧洲封建音乐保护体制的最后阶段，音乐家仍然在经济上依赖于宫廷、贵族和教会。然而启蒙思想和个性意识的觉醒，使他们愈来愈不满足于"艺仆"的地位，向往成为自尊的自由艺术家。这样，他们在观念和创作上就出现了二重性：一方面贵族沙龙的娱乐性因素及宫廷艺术的美学观点仍具有实际影响；另一方面民间音乐中人民性的因素及资产阶级民主思想的因素，也逐渐深入地渗透进他们的创作中。演奏家也因演奏对象的变化而在演奏时的精神状态和以前不同了，这样，演奏风格自然也发生了变化。

（一）巴罗克音乐的延续——洛可可音乐和前古典主义音乐

洛可可(Rococo)这个词从法文"贝壳"(Rocaille)而来，这使人联想起那种旋涡式贝壳工艺品的一些特点。与雄伟壮观的巴罗克音乐相比，华丽、雅致的洛可可音乐虽然只存在很短的时间(约 1725 — 1775)，但它在音乐审美观上经历的变化，与音乐史上曾发生过的类似变化有同样深远的意义。在转向精致的娱乐音乐时，作曲家们接受了一个新的美学观念 过去那种专业化的对位法，对他们来说显得笨重而过于严肃，于是不分主次的几条旋律线纠结在一起的复调织体，让位于以一条旋律为主、其他声部为陪衬的主调织体 豪华繁褥的复调风格逐渐被简朴自然的主调风格所代替。

这个变化相继在法国作曲家库普兰和拉莫的键盘作品里体现出来。库普兰(F.Couperin 1668 — 1733)的艺术是小巧的洛可可艺术和高卢人特性的具体体现——机智、文雅、富于节奏感，同时又很精致、清晰、带有巧妙的装饰。库普兰音乐艺术的目的，就是从吕利到德彪西法兰西民族音乐的目的——令人陶醉，使人欣喜，供人娱乐。在拉莫(J.P.Rameau 1683 — 1764)为羽管键琴所写的音乐中，他将清晰的思维与细腻的感情融为一体，而这细腻的感情是法国人情感的本质。如果我们注意听他那迷人的小型乐曲，就会明白为什么伟大的作曲家德彪西会作如此评论："法兰西音乐的目的，首先就是要使人们愉快。库普兰、拉莫——他们都是真正的法兰西人。"①

18 世纪意大利的一些作曲家，如斯卡拉蒂(D.Scalatti 1685 — 1757)和萨马尔蒂尼(G.B.Sammartini 约 1693 — 1771)等，他们的作品兼有巴罗克和洛可可两种风格的因素。

在德国，这种精巧的风格在 18 世纪中叶达到了顶点，巴赫的四个儿子——长子维尔海姆·弗里德曼(W.F.Bach 1710 — 1784)、第 3 个儿子卡尔·菲利浦·埃马努埃尔(C.P.E.Bach 1714 — 1788)、第 9 个儿子约翰·克利斯朵夫·弗里德里希(J.C.F.Bach 1732 — 1795)和第 11 个儿子约翰·克利斯蒂安(J.C.Bach 1735 — 1782)他们就活跃在这个时期。他们和同时代的人完成了在音乐审美方面的变革，特别是卡尔·菲利浦·埃马努埃尔·巴赫是洛可可后期的杰出人物之一，他把抽象的器乐形式的感情内容加以深化，并在现代钢琴语汇的创造方面起了关键作用。它的戏剧性奏鸣曲风格对海顿、莫扎特和贝多芬产生了强有力的影响。他的许多作品，如交响曲、协奏曲、室内乐和钢琴奏鸣曲在思想、表现方式和演奏各方面都超出了精巧的娱乐音乐的局限。

巴罗克延续期的数十年是音乐史上非常重要的时期，在这个时期产生出了一种全新的思想方式，这种方式将在古典主义的交响乐中得以实现。这个时期作曲家的历史性任务，就是引导音乐艺术走过在生活的各个方面，包括音乐趣味在内都发生了巨大的变化。当他们完成这个任务时，就为古典主义音乐的出现做好了准备，也为大型器乐作品的繁荣盛世作好了准备。

---

① 转引自[美]约瑟夫·马克利斯著、刘可希译《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社，1987 年第一版，第 470 页。

### （二）曼海姆乐派（Mannheim School）

在 18 世纪中叶，曼海姆乐派为发展音乐文化作出了重要的贡献。正是在与巴赫的儿子们探索新的结构与风格的同一时期，曼海姆——位于德国南方莱茵河畔的一个小城市——聚集了许多不同国籍卓越的音乐家。一方面他们建立了一个当时欧洲最好的管弦乐队，推动和促进了许多方面的音乐活动，另一方面他们的创作活动，特别是在管弦乐和室内乐领域的创作，促进了奏鸣曲式交响曲大型体裁的形成，为维也纳古典乐派的交响曲风格奠定了基础。

在曼海姆乐派中，捷克提琴家兼作曲家斯塔米兹父子三人都作出了卓有成效的贡献，其中老斯塔米兹（J.W.A.Stamitz 1717 — 1757）并非偶然地成为这个乐派的领袖。曼海姆选侯拥有一个规格完备、演奏水平很高的乐队，最初，老斯塔米兹以小提琴家的身份加入这个乐队，不久他即成为该乐队的指挥。经过老斯塔米兹的训练，这个乐队良好的素质、高超的技术和非凡的演奏水平得以充分发挥，特别是在扩大和丰富乐队的表现力上，很大地启发了当时人们对乐器表现力的想像，使人们认识到器乐在反映生活方面的独特能力。当然，他作为曼海姆乐派领导地位的确立是与他的创作分不开的。老斯塔米兹和他的儿子以及学生们开创了完全新颖的器乐风格，这一新颖风格的显著特征是：把交响曲规范化为四个乐章，即加入小步舞曲成为第三乐章；在奏鸣曲式乐章配置了非常个性化的第二主题，对于展开部给予新的强调，大大发展了奏鸣曲式的原则；突出主旋律的主调织体代替复调织体，通奏低音逐渐被淘汰，并且为了表现，给旋律以高度的重视，特别是第一小提琴部分取代羽管键琴在管弦乐队中占主导地位；大量运用渐强、渐弱和突强等力度记号，使整个乐队具有一种强烈的力度效果，同时有"力度层次"和多种色调微差的体现；在配器方面，单簧管开始在乐队中应用，在乐队中建立了相对独立的木管组和铜管组，管乐器不再限于小提琴部分的陪衬与和声的填充，其特点越来越具个性，有时以独奏的形式出现在作品中。这些创新对维也纳古典乐派有很大的影响。

老斯塔米兹除了领导曼海姆乐队和创作器乐作品以外，他仍然继续参加独奏的演出活动。1754 年，老斯塔米兹以独奏家的身份首次出现在巴黎"圣灵音乐会"的舞台上，他演奏了小提琴协奏曲和抒情维奥尔琴奏鸣曲，同时还指挥演奏了一首他自己创作的交响曲。他的作品包括交响曲 50 部，小提琴协奏曲 12 首，还有小提琴奏鸣曲以及许多其他作品。

老斯塔米兹的两个儿子——卡尔和安东的演奏及创作活动，在中提琴艺术史上引起了人们很大的兴趣。首先，斯塔米兹兄弟是我们所知道的最早的音乐会中提琴独奏家（主要是指卡尔），此外他们还是作曲家，创作了大量交响曲、多种乐器用的协奏曲和室内乐作品，特别是中提琴作品，为中提琴独奏的演出曲目打下了基础。

卡尔·斯塔米兹（K.Stamitz 1745 — 1801）开始随父亲学琴，后来跟随利赫特尔和卡纳比赫继续学习。1762 — 1770 年，他以第二小提琴手的身份加入曼海姆乐队，在这样优秀的乐队里演奏，对卡尔成为音乐会独奏家起到了极为有益的作用。作为独奏家，他渴望更大范围的自由演奏活动，渴望体验生活，这使他离开曼海姆那宁静而有节奏的生活。1770 年卡尔和他的弟弟安东一起前往斯特拉斯堡。1772 年，卡尔首次出现在巴黎的"圣灵音乐会"上。他以小提琴、中提琴和抒情维奥尔琴的精彩演奏使观众倾倒。以后卡尔在各国多次举行音乐会，并取得了极大的成功。1778 — 1784 年，在英国和德国，1785 年以诺阿伊列斯公爵乐队指导的身份再次访问巴黎。1787 年，他从布拉格到纽伦堡演出。卡尔曾两度访问俄国，在彼得堡创作了大型歌剧《达尔丹》。从 1794 年直到 1801 年去世，卡尔一直是耶拿大学的音乐指导。

关于卡尔·斯塔米兹的演奏风格，与他同时代的德国音乐词典编著者 E.L.格贝尔这样写道：“他演奏中提琴时异常灵巧轻松，技艺非同凡响，而他那气度优雅、令人神往的抒情维奥尔琴的音色宛如歌声让人心醉。他在小提琴上的演奏又是那样坚定、热情，真是一位了不起的独奏家！”[1] 同一时代的法国小提琴家、作曲家和音乐史学家 J.B.拉博尔德写道：“著名的斯塔米兹的儿子为自己的乐器（中提琴）创作了协奏曲，听起来挺惬意，演奏起来挺困难。他演奏的协奏曲给人带来极大的满足。”[2]

卡尔·斯塔米兹创作有歌剧、交响曲 40 多首，交响协奏曲（用小提琴与中提琴等组合而成）26 首，多种乐器用的协奏曲（包括小提琴、中提琴、大提琴、抒情维奥尔琴、大管、单簧管、长笛、羽管键琴）以及室内乐作品。

安东·斯塔米兹（A.J.Stamitz 1754 — 1809）起初的知名度在他哥哥之下，但是当他离开曼海姆到巴黎定居之后，他的演奏活动便得到了广泛的承认。他第一次到巴黎演出是在 1772 年，同他哥哥一起演奏了卡尔写的小提琴与中提琴二重奏。1788 年，安东在巴黎举行了一次中提琴独奏音乐会。他同时也是法国皇家乐队的成员。安东·斯塔米兹写有 13 首交响曲，各种乐器用的协奏曲和弦乐四重奏等作品。

斯塔米兹父子的教学卓著，安东·斯塔米兹的学生克鲁策尔成为法、比学派的创始人之一。老斯塔米兹的再传弟子皮西斯（F.W.Pixis 1785 — 1842）成为布拉格学派的创始人。卡塞尔学派的创始人斯波尔（L.Spohr 1784 — 1853）则是这个学派的直接继承人。

（三）古典主义音乐

西方音乐史中的古典主义时期，通常指 18 世纪中叶至 19 世纪 20 年代这一段时间，经历了前古典主义时期的酝酿之后，维也纳出现了海顿、莫扎特、贝多芬三位古典主义艺术大师，他们的艺术是在进行伟大音乐实验和发现的时代中成熟的，他们杰出的音乐作品和风格被公认为近代欧洲音乐艺术的“经典”。古典主义时期是欧洲音乐发生了巨大飞跃的重要发展时期，当时的音乐家面临着三个挑战的问题：第一，探索大、小调体系所具有的全部可能性；第二，完善纯器乐的大型曲式，这种曲式能最大限度地发挥其可能性；第三，区分已应用的奏鸣曲的不同变体——独奏奏鸣曲、二重奏奏鸣曲、三重奏、四重奏和其他室内乐形式、协奏曲以及交响曲。

喜歌剧是古典主义时期颇受欢迎的体裁形式，其中市民的角色、大众日常生活的场景和生动的音乐为歌剧艺术带来了新鲜的活力。音乐家力求通过音乐作品与听众交流思想情感，因而音乐的易解性、愉悦性及情感的动人性等成为音乐美的准则。主调音乐风格取代了被认为‘深奥’的复调音乐风格而占据了统治地位。启蒙时期流行的文学文体是富于理智的散文，优秀散文的清晰、生动、得体、匀称和优美的品质也成为许多器乐创作的准则。维也纳古典乐派的三位大师对交响曲、奏鸣曲、室内乐等富于理性和逻辑的音乐结构形式，对主调和声风格的音乐语言体系的完善作出了重大的贡献。

## 第二节 古典主义时期的演奏技术状况

随着钢铁工业和机械工业的发展，拨弦古钢琴和击弦古钢琴终于被越来越完善的钢琴所取

①② 转引自波尼亚托夫斯基著，吴育绅译《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996 年 10 月第一版，第 73 页。

代。与音量宏大、音域宽广的钢琴相适应，在弦乐领域里，声音柔弱的维奥尔琴家族的地盘越来越被响亮明晰的提琴家族所占领，最后，随着 1789 年法国大革命中王公贵族被赶下政治舞台，维奥尔琴家族在音乐生活中完全消失了。

巴罗克时期以及洛可可风格时代，意大利的阿玛蒂家族和奥地利的斯坦纳制作的提琴具有温柔甜美而丰富多彩的音色，在当时被认为是提琴音色的标准。但是到了 18 世纪最后的 20 年，人们的欣赏口味发生了变化。摆脱了上一代的浮华纤细风格的小提琴家维奥蒂（G.B.Viotti 1755 — 1824）和大提琴家杜波（J.L.Duport 1749 — 1819），手持斯特拉迪瓦里琴，以坚实宏大的音色征服了欧洲的听众，开创了一个新的时代。与此同时，法国的制弓大师托尔特听从维奥蒂的建议及设计而制作出来的琴弓，对新的音色的产生起了很大的作用。

## 一、持琴

长期以来，有关小提琴的论著中一直在强调持琴的舒适和自然的姿势，直到 19 世纪初，人们才同意采用准确的姿势，即站立时用一种高贵典雅、放松的姿势，头抬直，脚一般呈直线，稍微分开一些，身体重心向左倾一些；坐的姿势包括上身直立，右腕和肘有较大的弯曲度，右腿微微向里转。至于小提琴夹放的位置，历史上曾被放在胸前、肩膀和脖子部位，人们对这些位置以及下巴贴在拉弦板的哪一边看法不一。法国小提琴家小阿俾（L 'Abbe Le Fils 1727 — 1803）建议下巴靠在小提琴拉弦板左侧（这就是说，从前使用过的下巴支撑法只是用在换把时来稳定乐器[①]），这种方法没有即刻得到普遍的认同——甚至德国小提琴家斯波尔（L.Spohr 1784 — 1859）于 1820 年左右发明的腮托最初直接放在拉弦板上。但最终这种方法成为使用得最普遍的方法，把乐器撑托得更稳，使小提琴能够与肩膀的高度平行，因而左手的运动可以有更大的自由。

有些演奏者用肩垫来增加稳定和舒适感，以避免抬高左肩。比利时小提琴家巴约（P.Baillot 1771 — 1842）是最早建议用肩垫的小提琴家[②]。这种肩膀和小提琴之间的撑托在 19 世纪和 20 世纪初渐渐变得很普遍。今天许多小提琴家反对使用肩垫，认为肩垫对小提琴的声音会产生副作用，这种僵硬的肩垫会引起身体额外的紧张，许多人脖子疼痛。实际上，20 世纪末的一些世界第一流的小提琴家（如温格罗夫等）用了肩垫效果也很好。

19 世纪初，左手逐渐摆脱了半支撑的角色，一般左臂位置要求向右倾，以便给在最低的弦上演奏带来方便。巴约规定 45 度，斯波尔规定 25~30 度。

## 二、左手

### （一）左手手型

巴罗克和古典时期小提琴家通常把肘放在乐器中部下面的位置上，比现在离身子要近的多。手腕向内转，以免手掌和琴颈的接触。拇指一般放在 G 弦的 A 音对面位置上，或者为了活动更加自由、伸展与换把的方便，把拇指放在第 2 和第 3 指前一些的位置，而不是向第 1 指后一些的位置上，拇指在指板上不要突出的太多。著名的"杰米尼亚尼手型"（见谱例 3–1）直到 20 世纪一直是纠正肘、手腕和手指位置在第一把位上最常见的指导原则。19 世纪的演奏者力争肘和手伸缩更机动灵活，以便对付新的技术要求，许多人选择了拇指靠前一些的位置，往往可以避免把位之

①② Robin Stowell 编、汤定九译《小提琴指南》，世界文物出版社，1996 年 3 月版，第 170 页。

间正式的换把。

谱例 3–1："杰米尼亚尼手型"

（二）把位

大约在 1800 年之前指板较短时，意大利和德国都把七把位作为一个界限，不再超出这个范围，极高把位的运用并没有得到一致认可（根据最近 20 多年欧洲研究的结果，巴罗克时期低把位及空弦用得较多）。至少到 18 世纪末，在音乐分句法允许的情况下，才有了通常的换把。如果可能的话，整个乐句选一个把位，经常用伸张和压缩指法来避免或是便于换把。由于采用了更稳定的下巴支撑法，换把就不那么危险了。巴罗克和古典时期在大部分论著中对在哪里换把并没有严格的规定，也很少见到关于换把技术细节的纪实性描述，但强调将换把更多地放在奇数把位上，大拇指在跟随其他手指时所起的作用（与现在把左手的运动看作是一个统一的概念不同）。像莱奥波德·莫扎特（Leopod Mozart 1719 — 1787）一样，大多数古典时期的作曲家都提倡上行用邻近手指的小距离换把（如 23–23 或 12–12），而不是杰米尼亚尼、洛卡泰里和科列特[①]的大距离跳跃（见谱例 3–2）。

谱例 3–2：

有关表情滑音在 18 世纪的大部分论著和作曲家的创作中都认为没有必要和拒绝使用表情滑音。但在 19 世纪，克鲁策尔（R.Kreutzer 1766 — 1831）为了达到辉煌绚丽的效果，在所有的弦上频频换把；罗德（P.Rode 1774 — 1830）在他的较统一的音色中包含了"用表情滑音歌唱"（ports de voix）的方法；巴约在他的《小提琴的艺术》（1834）中说明了指法、手的位置和音乐意图之间的相互关系，区分出稳定指法、小手指法和表达指法[②]，为我们了解这时期换把的技术性细节提供了线索。贝里奥（C.A.de Beriot 1802 — 1870）在他的《小提琴演奏法》（《Méthode de violin》）中用符号来表明三种类型的"用表情滑音歌唱"（见谱例 3–3）。

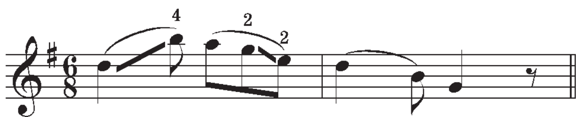
谱例 3–3：(a)活跃的，用在很优美或很有力的音符上

dolce
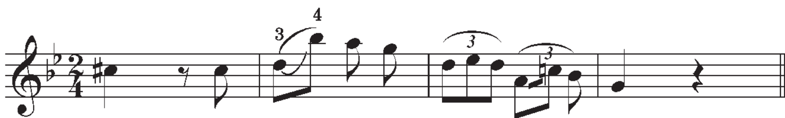
① 法国作曲家、教育家科列特（M.Corrette 1709 — 1795），1738 年在巴黎耶稣会学院任管风琴师，作品有羽管键琴、长笛、轮擦提琴和管风琴的协奏曲；大管、大提琴和小提琴的奏鸣曲；大量教堂音乐和管风琴独奏曲。

② Robin Stowell 编、汤定九译《小提琴指南》，世界文物出版社，1996 年 3 月版，第 174 页。

(b)甜美的，用在充满深情的表达上



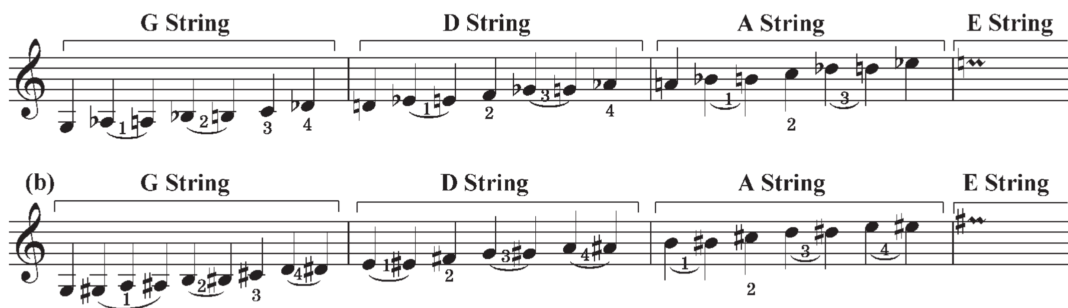
(c)拖曳的，用在悲哀或伤感的表达上



**（三）指法**

19 世纪指法的发展包括引用了标明指法符号的八度音技巧（巴约首先在《小提琴的艺术》对此作了论述），这种技巧渐渐深受欢迎，因为产生的音更清晰、更精确，手的移位不是那么频繁。指法的发展中还有斯波尔三个八度自然音阶的指法体系，即在所有的音阶开始时都是用第 2 指，当然，除了那些在 G 音、♭A 和 A 音上开始的音阶。有两种处理半音阶指法的主要方法：一种是杰米尼亚尼提倡（1751）的一个音符用一个手指（必要时用空弦）；另一种是莱奥波德·莫扎特提倡（1756）的"滑动类指法"（见谱例 3–4）。杰米尼亚尼的指法被他的同时代人和 19 世纪的继承人大大忽略了，人们更喜欢"滑动"指法，但杰米尼亚尼指法的原理在单独的经过句中得到承认，由于它更平稳，发音更清晰和更明了，在 20 世纪得到更多的肯定。

谱例 3–4 莱奥波德·莫扎特的《小提琴教程》第 66~67 页




18 世纪初以来，虽然有时有必要在换把、色彩奏法（bariolage）、双音和多音、变格定弦（scordatura）等情况下用空弦，但用手指按弦产生的音能在技术上独立存在时，一律都避免使用空弦。在一根弦以上的下行音阶乐段中，在颤音（双颤音除外）、倚音和诸如此类的装饰音中，以及在大多数旋律优美、富有表现力的音乐中更是如此。当羊肠弦逐渐被其他材料取而代之，演奏者开始更认真地探求音色和乐句中的统一性时，对空弦使用的限制就变得更合乎需要了。为了音色和表现力的需要，较高把位用得越来越多，18 世纪后期法国小提琴学派特别鼓励在一根弦上的演奏。

**（四）揉弦**

揉弦在小提琴演奏技术发展史上曾经潮起潮落，虽然杰米尼亚尼特别推荐过一种连续不断的揉弦，但当时的揉弦用得非常有限。由于当时流行的持琴法，用手指和手腕，而不用手臂的巴罗

克和古典时期揉弦动作，幅度小而紧密，强度不大。后来逐渐采用了更稳定的下巴支撑法，空出来的左手能作较流畅的揉弦动作。莱奥波德·莫扎特（1756）区分出三种类型的揉弦：缓慢、加速和快；斯波尔（1832）总结出四种揉弦，并说明了它们的选择性的用法：快，用于升高的加重音符；慢，用于充满激情旋律中的持续音；加速，用于渐强；减速，用于渐弱。巴约（1834）扩充了揉弦的概念，归纳了三种‘起伏的音”，即弓的压力变化、一般的揉弦和二者的结合，他提出音符的开始和结束不要用揉弦来获得音准。之后的约阿希姆、奥尔和其他一些人建议选择性使用揉弦，而伊扎依虽然以不同的方式精明地运用揉弦和速度的变化，但仍然局限在长的音上。按照卡尔·弗莱什的说法，是克莱斯勒重新运用一种连续不断的揉弦，他和海菲茨可能是最早提倡这种揉弦的。

（五）泛音

虽然古典主义时期以前就用过自然泛音，尤其是在法国（如蒙特维尔第、蒙东维尔的作品），但由于音质太差，很慢才被大家接受。小阿俾在他的教科书《小提琴演奏原则》（1761）中把小提琴所有的自然泛音和人工泛音都系统地整理出来，并作了详尽的解释，还包括了用泛音（自然泛音和人工泛音）写的一首小步舞曲。但直到谢勒（J.Scheller）和帕格尼尼这样的大师演奏，才引起听众对他们的泛音和娴熟技巧的兴趣。

（六）装饰音问题

古典主义的早期阶段，装饰音的演奏方法沿用了巴罗克时期的方法，如 J.C.巴赫、海顿和莫扎特的早期作品（见谱例 3–5），但在莫扎特的晚期作品中装饰音虽然仍占时值，但已不具有歌唱性的特点，速度也不慢。到贝多芬的作品时，装饰音已不占时值，而且出现在拍子之前，速度已很快。这个时期开始出现回转音。颤音（*tr*）则是平均的、具有装饰花纹的特点（像布的花边、或墙上的等距离的镶花图案一样），结束前常常有下波音（像回转音的最后两个音）。

谱例 3–5a.b.c. J.C.Bach《D 大调小提琴奏鸣曲》，作品 16 之五的第一乐章的第 3、12、25 小节；d.e.f.g.h. 海顿《G 大调小提琴协奏曲》第三乐章的第 3、7、18、22、34 小节；i.j.k.l.m. 胡曼德尔[①]《♭B 大调奏鸣曲》，作品之三第二乐章的第 12、13、16、24、15 小节

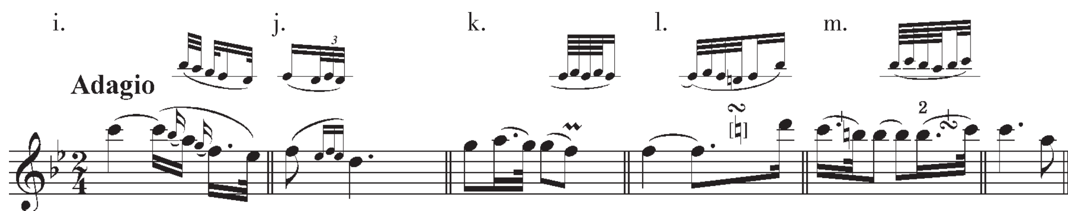
a. b. c.

Allegro con spirito（♩=c.108）

d. e. f. g. h.

Allegro（♩=c.100）

① 胡曼德尔（N.J.Hüllmandel 1756 — 1823），奥地利小提琴家、作曲家。与莫扎特同年生于奥地利的斯特拉斯堡，1776 年定居巴黎，法国大革命期间逃往英国。曾出版有 21 首由小提琴助奏的羽管键琴（或钢琴）奏鸣曲。




## 三、右手

### （一）握弓

18 世纪对弓表达潜力的兴趣显然是增加了，“它能触及乐器的灵魂”[①]，要实现这种理想的关键是要握弓自然和灵活。握弓要求右肘自然，从容自在地放在靠近身体、但与身体分开的位置上，在弓杆水平面之下。19 世纪肘的位置比以往离身体更近了。尤其在弓根部位，手腕的位置需要特别高而容易弯曲。现在肘的位置有了折衷的方法，在弓根‘放平’手腕。许多因素影响到演奏者采用的握弓方法：民族风格、音乐要求、个人喜好、手的条件以及弓本身的平衡等。1785 年标准化的现代弓制造（托尔特弓）推动了握弓方法的不断变化：(1)拇指伸得很直（巴约在 1834 年明确指出不要让拇指弯曲）；(2)与拇指对应指的不同位置（食指与第二指之间，或第二指与第三指之间）；(3)食指在弓上接触点的变化（法、比学派的第一和第二关节之间；俄罗斯学派的第二关节）；(4)18 世纪末食指与其他指稍微分开一些，根据需要增减压力，第二和第三指自然呈圆形，只是摆在弓杆上，拉下半弓时靠小指保持平衡；19 世纪不要食指与其他指分隔开，提倡拇指、食指与手腕关节的压力结合起来；今天一些小提琴家还运用了第三指的压力（如斯特恩的‘压力圈’），手向内转（pronation）的程度也更大了。
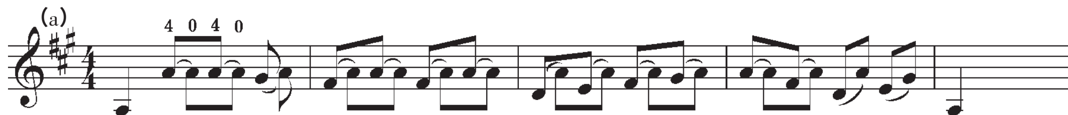
### （二）弓法

1. 基本弓法的发展

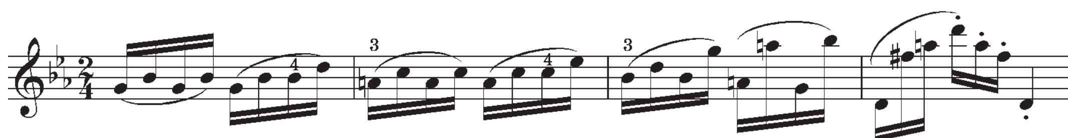
在托尔特弓出现之前，巴罗克和古典时期的基本短分弓（非连弓）是只用手腕和小臂，最重要的是手肘要低、手腕要柔软，这对于平滑变弓和横向运弓中特别重要，大多数前托尔特弓的自然来回运弓具有发音清晰、不连音的特点。莱奥波德·莫扎特曾写到，每次来回运弓的开始和结束即使听得见也是声音非常小而轻柔，就像前托尔特弓典型的延缓在起奏（通过渐渐抬起弓毛），在弓尖和弓根都很轻。演奏者能够通精确细腻的演奏调节弓的速度、压力和接触点来改变发音的程度以及缓和来回运弓（莱奥波德·莫扎特是第一个准确地描述弓的速度和音量之间的关系的人）。在古典时期，连奏的范围实质上扩大了，圆滑而连贯的弓法（不管谱上是否标记）作为一种与人的嗓音音质竞争的手法，得到越来越多的利用，尤其在慢乐章。连顿弓的演奏和记谱多种多样，必须由音乐的速度和特点来决定，慢乐章中音符上（或音符下）带点的连弓一般表示在弦上演奏，很像一种断连奏；较快速度音乐中音符上（或音符下）带点的连弓一般表示用‘抬起的’方式来演奏。色彩奏法是在邻弦（一般是空弦）上交替变换音符，用分弓，或更常见的是连弓（见谱例 3-6）。起伏奏法（ondeggiando）与标有连线的色彩奏法相似，但有可能是跨越两根弦以上（见谱例 3-7）。

① Robin Stowell 编、汤定九译：《小提琴指南》，世界文物出版社，1996 年 3 月版，第 183~184 页。

谱例 3–6 小阿俾的《小提琴演奏原则》第 79 页




谱例 3–7 加维涅的《24 首日常练习》(1794)第 12 首



2. 更加完整的弓法

以上这些弓法是前托尔特弓全部作品中具有代表性的部分，是弓法不断扩大和发展的开始。随着托尔特弓的出现，从 18 世纪中期的连贯运弓，精确细腻的演奏和延迟奏转向更洪亮、流畅的声音，或多或少增加了即刻起奏、突强效果、加重音弓法和各种跳跃的弓法(击跳弓、跳弓、抛弓等)。弓法发展处于领先地位的是法国学派，巴约的概述构成了 19 世纪上半叶以来小提琴弓法范围最广的目录，特别是在弓速和发音方法的完善上别具一格。为了表演上更加准确，弓法的标记和发音方法在 18 世纪末和 19 世纪注解得更加详细了。但标记符号不一致，对演奏者忠实地表现音乐带来了困难。

3. 力度与表情指示

巴罗克和早期古典主义音乐中没有详细的力度和表情提示。莱奥波德·莫扎特分类出四种精确细腻的弓法——渐强、渐弱、渐强渐弱发声法和双渐强渐弱发声法，以增加音调的纯正、表达上的丰富多彩和对弓法的娴熟掌握。19 世纪初许多作曲家都保持这种方法，并用于托尔特琴弓。贝里奥在运用这种方法的同时，强调力度变化的运用必须考虑到整个乐句。

乐句划分一般被看作类似语言中的标点符号和歌唱中的换气，在 18 世纪的音乐文献中讨论得越来越多，但没有哪位作曲家在他的作品中标出了乐句的划分。为了形成高潮和乐句一般的轮廓以及确立它们表达的内容，演奏中应用了有细微差别的方法(无论谱上是否标记)，并用不同演奏来突出不协和音、装饰音、终止式(尤其是阻碍终止)、华彩经过句和诸如此类的音。同时还规定了一些基本原则，例如，法国哈贝涅克(F.A.Habeneck 1781 — 1894)建议长的音符应该‘ 拉长 ”;上行的乐句应该渐强，下行的乐句应该渐弱 强拍上的音，如果有长度就应该加重 装饰音都必须加重。18 世纪的音乐家注意到他们日常生活中用的三种重音——“ 语法的 ”、“ 修辞的 ’和‘ 情感的 ”—— 在他们的演奏中也是如此，语法重音常出现在一个小节的节拍重音上，这些重音的长度和加重的分量都不一样。“ 修辞 ’和‘ 情感 ’重音不同于‘ 语法 ’重音，不仅是因为它们在演奏中更明确，而且还因为它们没有被限制在小节的任何一部分。18 世纪‘ 情感论 ’发展到了顶峰，最终的目的是用音乐表达人特有的感情，其特点是让一些音乐的手法在一定程度上变得标准化和可以辨认出来。一首乐曲、一个乐章或乐段一开始描述性的词广泛地表明了它的基调和大概的速度。速度、节拍、节奏、力度变化、和声、旋律和调性都是 18 世纪作曲家创造这种感情语言的主要手段。

在巴约、克鲁策尔(R.Kreutzer 1766 — 1831)、罗德(P.Rode 1774 — 1803)三人合编的巴黎音乐院第一部标准教材《小提琴教程》(1803)中，把音质、动作、风格、鉴赏力、演奏天赋和准确性都

归入主要的表达手法。其中准确性包括严格地控制时间，在意向的‘范围内’同时留下一些自由表达的空间。这种自由表达的主要手法是弹性速度（tempo rubato），已被用在四种不同的表达技巧中：规定的节奏在不变的速度中自然伸曲，随后恢复；力度的减轻或是自然重音的移位；小节扩展到比拍号理论上所允许的更多的音符，灵活地、但有节奏地控制这些乐段的演奏；由随心所欲、未写下的渐快和渐慢带来的速度的灵活变化。18 世纪后期以来，演奏表情指示注释得更丰富和明确，也更加系统化，但这并没有使演奏者失掉富有表现力和令人信服演奏的主动权。19 世纪的理论鼓励演奏者在各乐章中探求速度和节奏的变化与旋律、和声、重音和韵律保持一致。

## 第三节　法国学派的兴起

### 一、法国的小提琴学派

法国小提琴演奏，在 18 世纪以前发展缓慢，18 世纪后，出现了以列克莱尔为代表的法国古典小提琴学派，打开了法兰西小提琴音乐文化最早的兴旺局面。继列克莱尔之后，被称为‘法国的塔尔蒂尼’的加维涅（P.Gavinés 1728 — 1800），不论在技术和艺术上又大大提高了一步，他的《24首日常练习》代表了 18 世纪小提琴演奏技术的高峰，远远地超过了日渐衰落的意大利学派。1795年起，加维涅任新成立的巴黎音乐院教授，他对发展法国小提琴学派有重要贡献。在加维涅之后，被尊为‘现代小提琴演奏之父’的维奥蒂，是 18 世纪意大利学派的最后一位代表，同时又是 19 世纪法、比小提琴学派的奠基人，他是自科列里、塔尔蒂尼之后，帕格尼尼之前最有影响的人物，他的作品是古典小提琴音乐最优秀的代表，给予 19 世纪小提琴演奏艺术以巨大的影响。维奥蒂的学生罗德以及受他极大影响的克鲁策尔、巴约等一大批演奏家的创作和演奏活动，将维奥蒂奠定的事业发扬光大，成为推动欧洲小提琴演奏艺术发展的中坚力量。

1. 维奥蒂

维奥蒂（G.B.Viotti 1755—1824）被尊为‘现代小提琴演奏之父”（图 3-1），是小提琴演奏史的核心人物。他出生于意大利北部的皮埃蒙特，从小表现出很高的音乐天赋，15岁到普格纳尼（G.Pugnani 1731 — 1798）那里学琴直到出道。普格纳尼作为索米斯和塔尔蒂尼共同的弟子，兼收了罗马、威尼斯和帕都瓦三个学派的优点，从而形成气度开阔、宏伟庄严的演奏风格。普格纳尼把维奥蒂作为天才学生精心培育，到了 1780 年，他带着他的得意门生到欧洲各地演出，从瑞士到德国的德累斯顿和柏林。在柏林，维奥蒂第一次发表了自己的作品——A 大调第三小提琴协奏曲。此后又到了华沙、圣彼得堡，1781 年底回到柏林。这长达两年的旅行演出，无疑给维奥蒂在艺术上以很大的锻炼，也获得了一些好评，不过更多的是以‘著名的普格纳尼的学生’而为人所知。维奥蒂的演奏艺术已日臻成熟，于是就和老师告别，只身到巴黎去闯天下了。1782 年 3 月，维奥蒂在‘圣灵音



图 3-1　维奥蒂（G.Viotti 1755 — 1824）

乐会”上首演，获得了巨大成功，很快就被列为第一流的小提琴家。

当时的法国，君主专制已濒临崩溃，民族主义思想的传播搅动了社会各个阶层人的思想，在巴黎到处都可以听到激昂慷慨的言论，看到将要沸腾起来的迹象，这对维奥蒂的思想有很大的触动。但他毕竟阅世不深，世界观还很不稳定，所以，一方面他既在皇室任职，表现了对皇室的忠诚，而另一方面又表现出对显贵们的蔑视，热衷于和艺术上的知交探讨艺术，交流思想。维奥蒂后来的经历充满了矛盾和戏剧性。法国大革命爆发前夕，在法王路易十六的弟弟赞助下，巴黎成立了一所新的歌剧院，1788 年维奥蒂被聘为歌剧院经理，组织演出了重要的意大利和法国歌剧。1792 年法国大革命开始之后，歌剧院倒闭，维奥蒂不得不逃离巴黎到伦敦。

维奥蒂在巴黎 10 年的影响是巨大的：他继承了意大利各学派的优良传统，又融合了当时法国进步艺术的审美观念，形成了一种新的技术标准和艺术风格——宽阔有力、雄健饱满而又甜美温暖的音色，敏捷而有力的左手手指，富有歌唱性的连弓以及用明暗对比来表现情绪的各种变化。

维奥蒂到伦敦后恢复了繁忙的演出生活。1793 年 2 月，在沙罗蒙举办的音乐会上首演，获得极大的成功。英国的《晨闻新报》报道：维奥蒂使听众吃惊，演奏得的确非常好，他激励人们的感情，赋予声音以灵魂。1795 年维奥蒂任歌剧院音乐会的艺术指导，同时任英国皇家剧院的意大利歌剧的执行经理。1797 年接任皇家剧院院长。他在英国的事业进行得相当顺利。但好景不长，英国政府怀疑他和革命党人的关系，勒令他在 24 小时之内离境，于是他又被迫流亡到德国，隐居在汉堡附近，悉心从事创作和教学。

维奥蒂为小提琴和室内乐创作了 200 余首作品，其中以 29 首小提琴协奏曲最为著名。他的作品是古典小提琴音乐的最优秀代表，对 19 世纪小提琴演奏风格产生巨大的影响。维奥蒂虽然在教学上没有投入很多精力，然而却教出了一大批有影响的学生，仅从国籍来看，有法、意、德、英、西、波和爱尔兰等，几乎遍及整个中西欧，其中在历史上有突出贡献的学生有：法国学派的创始人之一——罗德，布拉格学派的创始人——皮西斯等，就连未跟他上过课的巴约和克鲁策尔都自认为是他的私淑弟子而对他推崇备至。这些学生们都在各自的地区展开积极的演奏、创作和教学活动，成为推动 19 世纪欧洲小提琴演奏艺术发展的中坚力量。

可惜这位在法国大革命时被当作保皇党追捕，而在英国又被当作革命党来通缉的艺术家，晚年居然折腾起倒卖酒类的生意来，最后以负债累累无力偿还的破产而告终。当被种种挫折弄得精疲力竭的维奥蒂客死在伦敦时，手上只剩两把小提琴——其中一把是斯特拉迪瓦里于 1712 年制作的精品。

继加维涅之后，克鲁策尔（图 3-2）、巴约和罗德三人相继被聘为巴黎音乐院的小提琴教授，他们共同合作编订了世界上第一部标准教材《小提琴教程》（1803 年出版），使欧洲的小提琴教学水平提高到一个崭新的阶段。他们三人共同被尊为法国小提琴学派的创始人。

2. 克鲁策尔

法国小提琴家、作曲家、指挥家、教育家克鲁策尔（R.Kreutzer 1766—1831）1778 年随曼海姆乐派的安东·斯塔米兹（A.Stamitz 1750 — 1809）学习。1780 年 5 月，克鲁策尔在巴黎的“圣灵音乐会”上演出了斯塔米兹的协奏曲，被称为神童（14 岁）。1782 — 1783 年间，有机会多次听到维奥蒂的演出，这无疑对他的演奏和创作有很大的影响。1784 年，克鲁策尔在巴黎演出了自己的第一协奏曲引起轰动。1785 年被任命为皇家乐队的第一小提琴手，他努力创作并经常演出。1795 年

起，任巴黎音乐院教授，1796 年到意大利、德国、荷兰等地巡回演出，到处受到热烈欢迎。1798 年去维也纳，贝多芬听到他的演出后极为赞赏，后来将《A 大调小提琴奏鸣曲》、作品 47 题献给他（但他并未演奏过）。1801 年克鲁策尔任巴黎大歌剧院乐团首席，1806 年，任拿破仑宫廷独奏家。1810 年，克鲁策尔在他辉煌事业的高峰期，不慎在一次车祸中摔断了手臂，而不得不从演出舞台退下来，自此以后主要从事作曲、指挥和教学活动。1816 — 1827 年，任大歌剧院指挥。1824 — 1826 年领导大歌剧院的所有音乐活动。


图 3–2　克鲁策尔（R.Kreutzer 1766 — 1831）

克鲁策尔的演奏热情而强烈，音色饱满，分句清晰，音准极好，能充分表现音乐中的力度感，他主要用分弓、连弓和顿弓，不用跳弓，左手较少用大跳动作或极高把位。克鲁策尔创作的作品很多，包括 40 多部歌剧和舞剧，19 首小提琴协奏曲，15 首弦乐四重奏以及其他作品等。但最有价值的无疑是小提琴作品，其中最重要的是《42 首练习曲》，其次就是 19 首小提琴协奏曲了。享有盛名的《42 首练习曲》在小提琴教学史上占有重要的地位（本章第六节中详述）。

3. 巴约

法国小提琴家、作曲家巴约（P.Baillot 1771 — 1842）（图 3–3），12 岁时到罗马随塔尔蒂尼的再传弟子波拉尼（Pollani）学琴。1791 — 1795 年间在巴黎，先后到剧院乐队拉小提琴，然后到财政部门任职，最后又加入军队，但他的志趣始终在音乐，当他再次听到维奥蒂的演出（第一次听到维奥蒂演奏时只有十几岁）后，发愤要钻研小提琴演奏和创作，并师从凯鲁比尼学习理论和作曲。1800 年在巴黎演出维奥蒂协奏曲而一举成名，不久即被聘为巴黎音乐院的小提琴教授。从此确立了小提琴家的地位。1802 年，任拿破仑宫廷独奏家。1805 — 1833 年间巴约先后到俄国、荷兰、比利时、英国、瑞士、意大利等国成功地进行了巡回演出，声名远扬。巴约同时又是一位优秀的室内乐演奏家，1814 年在巴黎组织了一系列室内音乐会，演出了大量古典室内乐作品，受到很高的评价。


图 3–3　巴约（P.Baillot 1771 — 1842）

巴约的演奏以高贵而有力的声音，干净纯朴而有活力的音乐风格而著称，他是少数能保持他的演奏技巧和演奏活力一直到他事业末期的演奏家之一。巴约创作有 9 首小提琴协奏曲、1 首双小提琴协奏曲、3 首弦乐四重奏、12 首随想曲、24 首练习曲等，理论著作除了与克鲁策尔、罗德合编的巴黎音乐院小提琴标准教材以及与列瓦索尔（J.H.Levasseur 1765 — 1823）、卡特尔（C.S.Catel）、鲍迪奥（C.N.Baudiot 1773 — 1849）合编的大提琴标准教材以外，他自己还著有《小提琴的艺术》（1834）。作为一位教

师，巴约非常受人尊敬，在他的学生中最杰出的有哈贝涅克（F.A.Habeneck 1781 — 1849）、玛扎斯（J.F.Mazas 1782 — 1849）、丹克拉（J.C.Dancla 1818 — 1907）等，他们都是 19 世纪第一流的小提琴家。

4. 罗德

法国小提琴家、作曲家罗德（P.Rode 1774—1830），12 岁即在当地的音乐会上演奏协奏曲。1787 年当他 14 岁时，他的启蒙老师福威尔将这位天才学生送到巴黎并介绍给维奥蒂，维奥蒂对这个孩子的特殊才能深感惊讶，就教了他两年。以后罗德作为一位演奏家进行了广泛而成功的巡回演出，1795 年被聘为巴黎音乐院小提琴教授，同时在大剧院任独奏家。1799 年底罗德在马德里演出期间结识了意大利大提琴家鲍凯里尼（L.R.Boccherini 1743 — 1805），听从其劝说，把他的第六协奏曲题献给了西班牙皇后。1800 年回到巴黎，被任命为拿破仑的宫廷独奏家，并成功地演出了他最著名的《A 大调第七协奏曲》。1803 年，罗德启程赴俄，沿途举行音乐会，德国小提琴家斯波尔听了他的演奏，深为感动，曾用了很多时间和精力去研究他的演奏风格。罗德在圣彼得堡的演出备受推崇，不久就当上了沙皇亚历山大一世的御前独奏家。但由于长期生活在俄国宫廷的各种压力和复杂的人际关系中，从而损坏了罗德的演奏风格和身体健康，他变得越来越神经质。1811 年起又作广泛的旅行演出，他试图东山再起，但未成功。1812 年贝多芬为小提琴与钢琴而创作的《G 大调第十奏鸣曲》，作品 96 是为罗德来维也纳时，与鲁道夫大公合作而特别写作的，但演出效果很使贝多芬失望。斯波尔在维也纳再次听到他的演奏时，也认为他的技术已经不行了。

罗德在全盛时期是法国学派最完美的代表。他既受过维奥蒂的严格训练，技巧扎实，音准精确，又具有法国特有的气质和韵味——风趣、华丽、辉煌雄壮，音色灿烂而又穿透力。他生活在法国大革命时代，其作品及演奏风格都带有时代气息，显露出雄辩的热情、英勇的挑战和深情的赞颂。作品有 13 首小提琴协奏曲、《24 首随想曲》（本章第六节中详述）、12 首弦乐四重奏及小提琴二重奏等。

克鲁策尔、巴约和罗德被后世称颂为法国小提琴学派全盛时代的‘三位一体”，他们三人虽出自不同的门下，但都受到维奥蒂的很大影响。他们除了在巴黎音乐院任小提琴教授以外，又都先后在巴黎大剧院任乐队首席、独奏家和被任命为拿破仑的宫廷独奏家，并且都到过欧洲各国巡回演出。由于这些共同的阅历，使他们除了各自独特的风格之外，还具有相对统一的共性，这些共性就成为维系法国学派一脉相承的传统。伟大的法国小提琴演奏学派就是这样开始的，它以典雅优美的运弓和辉煌的左手技巧而著称。罗德就像他的老师维奥蒂一样，作为一位演奏家，通过的演奏和创作表达的自己的思想，而克鲁策尔和巴约则是通过他们的作品和教学传播自己的观念。克鲁策尔的学生马萨尔（J.L.Massart 1811 — 1892）是著名小提琴家维尼亚夫斯基、克莱斯勒、萨拉萨蒂、马尔西克等人的老师。巴约的学生哈贝涅克、玛扎斯、丹克拉等人，他们都是 19 世纪第一流的小提琴家。

值得一提的是，巴黎音乐院早期的小提琴教研室还有一位编外的成员叫卡蒂尔（J.B.Cartier 1765 — 1841），也是维奥蒂的学生。他的主要贡献是挖掘并出版了许多当时不为人所知而很有价值的乐谱，他编辑的《小提琴艺术》曲集（1798）中，收录了 17~18 世纪许多大师的创作精华。有些流落在个人手中，甚至几乎失传的乐谱（如《巴赫的无伴奏奏鸣曲及组曲》和塔尔蒂尼的《魔鬼的颤音》等作品）正是由于他的介绍，大家才知道其价值。

## 二、法国的大提琴学派

18 世纪中叶以后，法国的大提琴演奏艺术在贝尔托的弟子们以及再传弟子们的努力下，有了很大的发展，并创建了第一个法国的大提琴演奏中心。到 19 世纪初，法国的大提琴学派已基本形成，它的代表人物有：

1. 让•皮埃尔•杜波

让•皮埃尔•杜波（J.P.Duport 1741—1818）早年跟贝尔托学大提琴，1761 年在“圣灵音乐会”上首演，获得极大的成功，当时评论家认为他的演奏堪与小提琴家媲美。1770 年左右去英国和西班牙旅行演出，1773 年受普鲁士王腓特烈大帝聘任宫廷乐队和皇家歌剧院的大提琴独奏家，培养了一批德国大提琴家(包括后来继任皇帝的威廉二世①)。杜波在此段时间里遇到了作曲家莫扎特和贝多芬。1789 年莫扎特献给普鲁士王威廉二世的三首弦乐四重奏(K.575、K.589、K.590)，使用了很难的大提琴演奏技巧，并在这组作品中有意突出了大提琴的地位，这恐怕是由于杜波的影响。莫扎特还在同一年用杜波的一首小步舞曲作为主题写了一首钢琴变奏曲(K.573)。几年后，贝多芬与杜波合作在宫廷演出。1796 年贝多芬创作的两首大提琴奏鸣曲(作品 5)，说是题献给威廉二世的，其实是为杜波写作的，首演也是由杜波与贝多芬合作完成的。杜波本人作有大提琴协奏曲、奏鸣曲等作品，其中大部分是炫技性的。

2. 让•路易•杜波

让•路易•杜波（J.L.Duport 1749—1819）（图 3-4)是让·皮埃尔·杜波的弟弟。原来学习小提琴，由于哥哥在大提琴上取得了惊人的成功，所以他改为跟哥哥学习大提琴，很快就达到了哥哥的水平。1768 年 19 岁时，在“圣灵音乐会”上演出，评论家认为他的演奏技术精确、令人惊奇，音色丰满、圆润悦耳，并有果断与辉煌的演奏气质，显示了一位稀世的天才。1783 年他访问伦敦演出后，评论更认为他在表情和演奏风格上都超过了在英国呼声很高的切尔维托。让·路易·杜波曾多次与维奥蒂一起演奏，他一直把维奥蒂当成他的榜样，将维奥蒂的风格和辉煌的技巧运用到大提琴演奏中去，在大提琴上达到了前所未有的高度，被誉为“大提琴的维奥蒂”。1780 年，路易·杜波访问日内瓦时结识了伏尔泰，这位大哲学家听了他的演奏后不得不相信世界上的确有奇迹，感叹他居然把一头公牛变成了一只夜莺。



图 3-4　让·路易·杜波(J.L.Duport 1749—1819)

法国大革命后，他到了柏林去找哥哥，也同样在宫廷乐队任职，并且在那里工作了 17 年。在此期间，他撰写了大量论述大提琴演奏的论文，全面总结了当时的各种演奏技术问题（本章的第六节详述）。1812

① 普鲁士王威廉二世(Frederick William Ⅱ 1744—1797)与当时许多王侯一样酷爱音乐，自己也是一位业余大提琴手，杜波是他的大提琴老师。1786 年他继承王位后，他就任命杜波为皇家乐队的音乐指导。莫扎特、贝多芬都有作品题献给他。

年，路易·杜波返回巴黎，他被任命为巴黎音乐院的教授和拿破仑宫廷的大提琴独奏家。他作有 6 首大提琴协奏曲、奏鸣曲和一些炫技性小品，大多是为自己演奏所用。他用的乐器是斯特拉迪瓦里 1711 年制作的。这把大提琴在 1843 年由弗兰肖姆（A.Franchomme 1808 —1884）以二万五千法郎购买，1974 年为罗斯特罗波维奇所有。路易·杜波培养了列瓦索尔等许多著名的大提琴家，他的学生们将他的成就在法国、德国和比利时继续发展，形成兴旺发达的法国大提琴学派，造就了后来的德国大提琴学派。

3. 杨森

在贝尔托的许多学生中，杨森（J.B.A.J.Janson 1742 — 1803）是个悲剧人物。他 13 岁即在"圣灵音乐会"上演出，后来跟随贝尔托学习了几年，他是在路易·杜波之前法国最著名的大提琴家，他的演奏敏捷灵活，弓法技术高超，他的大提琴作品在运用到很高的把位、拇指技术和复杂的弓法等方面很有特点。他曾作为独奏家在欧洲巡演取得了极大的成功，而且自 1795 年巴黎音乐院成立时起，他就是该院颇有名望的教授。但不幸的是他卷入了有关行政管理方面臭名昭著的事件，并导致被音乐院辞退。此后他没能从这个打击中恢复过来，最后因精神崩溃而逝世。

杨森最著名的学生有鲍迪奥和他的弟弟路易·奥古斯特·约瑟夫·杨森（L.A.J.Janson 1749 — 1815）。

4. 列瓦索尔

列瓦索尔（J.H.Levasseur 1764 — 1826）是库皮和路易·杜波的学生。1782 年参加巴黎歌剧院工作，1789 — 1820 年任独奏家。1895 — 1826 年任巴黎音乐院的教授。列瓦索尔与巴约、卡特尔和鲍迪奥四人合编了巴黎音乐院第一本大提琴标准教材——《大提琴教程》（1804）。他的最著名的学生有拉玛雷（J.M.H.Lamarre 1772 — 1823）、诺布林（L.P.Norblin 1781 — 1854）和弗兰肖姆（A.Franchomme 1808 — 1884）。

5. 鲍迪奥

鲍迪奥（C.N.Baudiot 1773 — 1849）是杨森最优秀的学生。1795 年起成为巴黎音乐院第一批教授，也是标准教材的作者之一。鲍迪奥是位多才多艺、精明能干的人，他在财政部有一个官方的职务，与此同时又是宫廷独奏家，还一直从事独奏事业。据说他的演奏是建立在充分发展的技巧和完美的音准基础上，但是缺少力量和感情。这是当时对法国大提琴演奏家经常有的一种批评。鲍迪奥创作有 2 首大提琴协奏曲、3 首弦乐五重奏、大提琴二重奏和用流行旋律编写的变奏曲和幻想曲等作品。鲍迪奥真正的才能在于他的教学，诺布林和瓦斯林（Vaslin）是他最著名的学生。他在他的学生诺布林帮助下所完成的《教学法》是献给当时音乐学院的院长凯鲁比尼（LuigiCherubini）的。这本书中包括了许多有益的建议，他认为要对早期教育给予特别的重视，要给儿童提供最好的教师，因为初学时所造成的缺点，往往是日后无法弥补的；他还认为过多的练习会妨碍技巧的发展；关于握弓的方法他主张使用与小提琴相同的方法，即将所有的手指都放在弓根部分[①]。

6. 拉玛雷

拉玛雷（J.M.H.Lamarre 1772 — 1823）有着非常杰出的音乐才能，7 岁时进入巴黎皇家音乐学校，15 岁时曾随路易·杜波学琴，后又随列瓦索尔学琴，23 岁时已经成为巴黎音乐院的教授和

---

① Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的大提琴家》，世界文物出版社，1996 年 7 月第 1 版，第 56 页。

菲德欧剧院(Feydeau)的大提琴演奏家。为从事独奏事业,他于 1801 年离开巴黎,进行了广泛的巡回演出,名声传遍了整个欧洲。拉玛雷非常佩服法国小提琴家罗德,因此人们往往称他为‘大提琴的罗德”。

7. 普拉特尔

普拉特尔(N.J.Platel 1777—1835)在比利时的布鲁塞尔创建了一个中心,所以被人认为是法国学派的分支——比利时大提琴演奏学派的奠基人。普拉特尔出生在凡尔赛,父亲是皇家教堂乐队的成员,他 10 岁时即显出在大提琴上惊人的天赋,他随路易·杜波学习了两年,在这段时间里普拉特尔掌握了优美的发音,这种发音是路易·杜波的特点。1789 年杜波前往柏林,普拉特尔就改从拉玛雷学琴。1801 年,路易·杜波在柏林,拉玛雷在俄国,普拉特尔在独奏舞台上没有竞争对手,在法国大提琴家中可说是独占鳌头。普拉特尔非常喜欢旅游,如果他喜欢上一个城市,就会取消一切安排,有一次他在比利时的根特是那样愉快,以致在那里一直住了 7 年。1826 年普拉特尔被聘为布鲁塞尔新成立的皇家音乐学校任教,1831 年这所学校升级为音乐学院时,他就成为大提琴教授,他的学生中有谢尔瓦斯(A.F.Servais)、巴塔(A.Batta)、斯维尔特(J.De.Swert 和 J.E.德·芒克(J.E.De Munck),这些人后来都成为杰出的独奏家和教师,他们持续影响了几代优秀的大提琴家。

从路易·杜波开始建立了近代的法国学派,巴黎就成为大提琴家们向往的地方。这个学派实力雄厚,有很大的发展,延续了一个多世纪,好几代世界一流的大提琴家从这里培养成才,走向世界各地。

## 第四节 古典主义时期欧洲其他各国的弦乐艺术

18 世纪下半叶以后,欧洲的弦乐艺术活动呈现出与以前明显不同的特点:第一,这个时期艺术家们的活动范围扩大,例如意大利的演奏家们纷纷到巴黎、维也纳、伦敦、柏林、慕尼黑、德累斯顿、斯图加特、圣彼得堡、布拉格以及马德里等地,他们把意大利高水平的演奏技术带到各地区,带动了当地弦乐艺术的发展。由于人才的流动,促进了各个学派之间的相互交流、相互吸收和相互推动,这样为 19 世纪弦乐艺术的飞跃发展准备了条件。第二,小提琴家兼中提琴家开始出现。例如前面讲到过曼海姆乐派的斯塔米兹父子,他们经常合作演出中、小提琴二重奏,并创作有数十首中、小提琴二重奏作品。第三,低音提琴开始成为独奏乐器,出现了一些低音提琴独奏家。第四,演奏家兼教师们大都编写有自己的教程或论著。

### 一、小提琴和中提琴

#### (一)意大利小提琴各学派的延续和衰落

巴罗克时期意大利小提琴演奏艺术发展的重要标志,就是形成了以活动地区的名字命名的各个演奏学派,各个学派的代表人物活跃于乐坛,从事创作、演奏和教学,从而带动了整个欧洲的小提琴演奏艺术的发展,这种发展主要是通过教学上的师承关系而延续下去。由于历史上欧洲各国和各地区的政治、经济发展的不平衡,意大利后来国内外矛盾不断加深和激化,环境已不利于文化艺术事业的发展,人才纷纷外流,随着时间的推移,欧洲的音乐中心也逐渐转移到巴黎、维也纳等地。相对来说,曾经兴盛一时的意大利小提琴活动渐渐转入静止状态而开始衰落,只是它的

影响会较长时间地起着作用，这就是它的历史意义。

意大利各个小提琴学派的优秀传统，通过法里纳、托列里、费拉里[①]传到德国，通过杰米尼亚尼传到英国，通过洛卡泰里传到荷兰，通过列克莱尔和维奥蒂传到法国，同时各国的音乐家又把意大利学派的影响结合当地的民族风格和演奏传统，发展成各自的演奏学派。意大利各学派中只有帕都瓦学派的第二代，塔尔蒂尼的最有代表性的学生纳尔蒂尼（P.Nardini 1722—1793）留在了意大利。纳尔蒂尼继承了老师的传统，只是在艺术上不如塔尔蒂尼具有那么丰富的想像力，就他文静的性格，最适于演奏柔板之类的乐曲，他的演奏风格典雅、审慎、完美。莱奥波德·莫扎特1763年听了他的演奏后写道：音色美而纯净、均匀，他演奏的歌唱性无人可及，但没有表现什么较高的技巧。伯尔尼曾说过，纳尔蒂尼的演奏音色平静而甜美，音量不大，但清晰而延续，演奏慢板乐章时表情最为丰富。他的作品和他的演奏风格相似，并不注重技巧性，他创作有上百首包括小提琴协奏曲、小提琴奏鸣曲、三重奏鸣曲、小提琴独奏曲、随想曲，还有一些四重奏、二重奏等作品，但大部分作品都已被遗忘了，只有《D大调小提琴奏鸣曲》至今仍作为教学和国际青少年比赛曲目在使用。

纳尔蒂尼在教学上颇有成就：他的学生波拉尼（Pollani）教出了法国学派的创始人之一巴约。他的另一个学生坎姆帕诺里[②]活跃于意大利、波兰、瑞典、德国北部和斯堪的纳维亚，其成就在莱比锡的格万特豪斯工作期间达到了高峰。纳尔蒂尼的学生林里（Linley）把意大利的传统带到英国。

帕都瓦学派是在意大利本土延续最长的学派，虽然其后辈的贡献远不如他们的先辈，比起同时代的法、比学派更为逊色，然而，他们却起到了对日臻衰落的意大利学派的延续作用。

被音乐学家汉斯立克誉为“帕格尼尼辉煌技巧性表演的先驱”——罗利（A.Lolli 1725—1802）曾在纳尔蒂尼处短期学习，他除了在欧洲进行广泛的巡回演出外，还相继被任命为斯图加特和圣彼得堡宫廷独奏家。罗利的学生吉奥诺维奇（Giornovicchi）曾培养了一些高水平的小提琴家，如奥地利的克莱门特（F.Clement）是贝多芬小提琴协奏曲的首演者，罗利的另一个法国学生沃尔德马尔（Woldemar）曾尝试在小提琴上加一根C弦，成为中音小提琴，并为这个五根弦的乐器创作了一首协奏曲。但这个创造发明与1823年斯托夫设计的新大提琴（Arpeggione）[③]的命运一样，没有得到世人的认同，自生自灭了。

米兰著名的音乐家罗拉（A.Rolla 1757—1841）的艺术创作活动范围很广，他既是优秀的小提琴家、中提琴家，又是卓越的作曲家、指挥家和教师，与他同时代的人曾提到，他还是吉他和钢

---

① 费拉里（D.Ferrari 1700—1780），意大利小提琴家、作曲家，塔尔蒂尼的学生。1723年作为小提琴独奏家在维也纳出现，受到音乐评论界的尊重。他曾两次赴巴黎演奏获得成功。1753年任斯图加特宫廷乐师。他的技艺高超，演奏泛音及八度双音特别灵巧，曾出版了6套小提琴奏曲。

② 坎姆帕诺里（B.Campagnoli 1751—1827），意大利小提琴家、指挥家、作曲家。纳尔蒂尼的学生，1783—1788年间在欧洲各地旅行演出。1797—1818年间任莱比锡格万特豪斯音乐厅管弦乐团指挥和首席独奏家。作品有：小提琴协奏曲、奏鸣曲、二重奏等。他以编写教材而著称，坎姆帕诺里的小提琴《新教程》直至19世纪还在英国和美国被广泛使用，并不断再版。中提琴的《41首随想曲》至今仍然是一部好教材。

③ 1823年斯托夫制作了一种像吉他一样有六根弦的大提琴，很像巴罗克时期流行的维奥尔琴，指板上有品，用弓来擦奏。虽然这种乐器存在的时间很短，但维也纳著名的演奏家文森斯·舒斯特竭力推崇它，并为它出版了一本演奏指南。舒伯特为这种乐器写过一首奏鸣曲（D.821），十分有名，现在一般都用大提琴演奏。

琴演奏能手。对于罗拉的艺术成就，他同时代的人给予了极高的评价。有两件罗拉生前的肖像作品可以佐证。一幅是由画家L.斯科蒂完成的，存放在意大利米兰一个名叫《高蹈派音乐家》的特殊陈列馆里，这个陈列馆专门收藏卓越的演奏家和作曲家的画像。另一座罗拉的雕像是用花岗石雕刻的作品，雕像下写着"高于一切赞美——卓越的小提琴和中提琴教授亚历山大·罗拉"①。1782—1802年间，罗拉任帕尔马宫廷的中提琴独奏家，后来担任宫廷乐队的首席、指挥和乐队队长。从1802年直到生命结束，罗拉一直在米兰度过。1803年被任命为斯卡拉歌剧院乐队首席和指挥，1808年米兰音乐学院成立，他被聘为首任小提琴和中提琴教授，有一个时期还担任米兰音乐学院院长。然而，他并未停止演奏活动，时常以小提琴家和中提琴家的身份演出自己的作品，同时还参加各种形式的室内乐团的演出。

罗拉在演奏和教学工作中的威望很高，他的演奏风格热情如火，丰富的表现力与高超的技巧浑然一体。贝尔蒂尼（1814年出版的著名《音乐辞典》的作者）对罗拉是这样评价的"在欧洲享有技巧辉煌的中提琴演奏艺术大师的盛誉"②。罗拉最重要的学生有：著名小提琴家卡瓦利尼（E. Cavallini 1806—1881）、费拉拉（B.Ferrara 1810—1882）以及他的儿子约瑟夫·安东尼奥·罗拉（1798—1837，后到德累斯顿担任那里的意大利剧院乐队首席）。费拉拉在米兰音乐学院长期任教，写有一本颇具影响的初级教程，这本教程在20世纪20年代初由毕业于米兰音乐学院的富华（A.Foa）带到上海，曾在国立上海音乐专科学校用作教材。

罗拉作为作曲家留下了内容相当丰富的创作遗产：芭蕾舞音乐，交响乐、各种乐器与乐队的协奏曲、奏鸣曲、室内乐以及歌曲等大量作品。他所创作的《音乐会独奏曲》开创了采用引子加舞曲或引子加主题与变奏形式的先河，反映了他高度的演奏技巧，并对帕格尼尼的创作有很大的影响。这种形式常为19世纪炫技性演奏家所采用。特别值得一提的是在罗拉作品中占据重要地位的一些中提琴作品，如为中提琴和乐队创作的12首协奏曲，3首为中提琴与乐队而作的《G大调柔板与主题变奏》、《F大调引子与嬉游曲》、《G大调回旋曲》等。其中在我们这个时代，经常演奏的罗拉最著名的作品是《♭E大调中提琴协奏曲》。这部作品是为他自己演奏所用的，发表于1800年，它鲜明地展现出意大利动人的旋律和精湛技术的结合，曲中对比鲜明的主题、激昂的情绪和辉煌的技巧，给人留下深刻的印象。对那个时代来说，这部作品的先进意义在于，罗拉认为中提琴作为独奏乐器可以和小提琴并驾齐驱，因此，他的中提琴协奏曲从难度来说可以与18世纪的小提琴协奏曲媲美。罗拉的创造性活动总结了18世纪末到19世纪前30年中提琴艺术硕果累累的发展时期，这本应该成为推动中提琴独奏活动的发展和普及的有利因素，然而，遗憾的是19世纪的作曲家和演奏家们没有把握住这个时机，对中提琴作为独奏乐器的兴趣日渐减少，罗拉和其他作曲家的许多中提琴作品后来都被遗忘了。

意大利小提琴家、作曲家菲奥里洛（F.Fiorillo 1755—1823）祖籍是意大利，出生于德国，他幼年时先学曼陀林，后改学小提琴。1777年，他作为小提琴家首次出现在圣彼得堡的音乐舞台上而一举成名；1780—1781年在波兰演奏小提琴和曼陀林；1782—1784年在俄国里加担任乐队指挥；1785年，作为小提琴家在巴黎"圣灵音乐会"上成功地演出多次；1788年去伦敦参加著名的沙罗蒙（Salomon）弦乐四重奏团担任中提琴；1794年最后一次登台，演出了自己创作的中提琴协奏曲。他写过多种形式的弦乐合奏曲、小提琴协奏曲、奏鸣曲等许多作品，但最著名的是《36首小

①② 转引自波尼亚托夫斯基著，吴育绅译《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996年10月第一版，第95页和第94页。

提琴随想曲》，这部作品被后人列为最佳古典练习曲之一（详见本章第六节）。

意大利小提琴家、作曲家罗韦利（P.Rovelli 1793—1838），出身于音乐世家，是家族中最杰出的成员，幼年随祖父学习小提琴，后到巴黎拜克鲁策尔为师，学成后先后在巴黎、慕尼黑等地的剧院乐队工作，后来加入他父亲指挥的魏玛宫廷乐队。1814—1819 年任慕尼黑交响乐团首席。他所做的小提琴练习曲、随想曲、变奏曲等都很有价值，特别是《12 首小提琴独奏随想曲》（作品 3），至今仍为各国音乐院校用作教材。

（二）其他国家的小提琴家

德国小提琴家坎那比希（C.Canabich 1731—1798）是老斯塔米兹的学生。1759 年任曼海姆交响乐队的首席。1778 年任慕尼黑交响乐队的首席。他的才能曾受到莫扎特父子的高度赞扬。他的儿子卡尔（Karl Canabich 1771—1806）也是一位优秀的小提琴家，1800 年任慕尼黑交响乐队指挥。

德国小提琴家、作曲家、指挥家鲁斯特（F.W.Rust 1739—1796）是本达的学生。1765—1766 年，他随王子莱奥波德旅行意大利，在此期间他曾先后从塔尔蒂尼和普格纳尼进修。1775 年起任德绍宫廷音乐指导直到晚年，是当时德国最活跃的音乐家。作品有 9 首小提琴奏鸣曲、1 首两把小提琴的奏鸣曲、1 首小提琴与琉特琴的奏鸣曲、许多钢琴奏鸣曲和变奏曲以及管弦乐曲等。

奥地利小提琴家、指挥家、作曲家克莱门特（F.Clement 1780—1842），4 岁开始跟从父亲学琴，9 岁首次登台，随即作为独奏家在欧洲巡回演出获得成功。1802—1811 年任维也纳新建成的维恩（Wien）剧院指挥。1806 年 12 月 23 日首次演奏了贝多芬的《D 大调小提琴协奏曲》。1812—1818 年在国外旅行演出。1818 年重返维也纳。克莱门特的演奏准确、优美、颇为动人。他曾创作有小提琴协奏曲、练习曲等作品，现已失传。

捷克小提琴家、作曲家皮海尔（W.Pichel 1741—1804）是迪特斯多夫（C.D. Dittersdorf 1739—1799 和纳尔蒂尼的学生，维也纳宫廷歌剧院乐队成员。1775 年起任米兰斐迪南公爵的独奏家及作曲家。他创作了各种形式的作品约 700 首，其中有一些小提琴作品在当时非常流行。

俄国小提琴家、作曲家汉多什金（I.Khandoshkin 1747—1804）是 18 世纪下半叶俄国最卓越的小提琴家。18 世纪，俄国的音乐文化得到了蓬勃的发展，在沙皇宫廷已经有歌剧和芭蕾舞剧的演出，由声誉卓著的乐师们组成的宫廷乐队堪称为欧洲最优秀的管弦乐队之一，受当地丰厚报酬吸引的欧洲著名的歌唱家、作曲家和演奏家纷纷访问俄国。18 世纪最后 30 年俄国的时代特征是出现了一批著名的学者、文学家、作曲家和演奏家。他们中间有俄国著名科学家和作家、近代俄罗斯文化的奠基人洛蒙诺索夫，诗人杰尔扎文，著名文化活动家、民歌收集家 N.A.利沃夫，作曲家、俄罗斯歌剧学派创始人 D.S.福明和鲍尔齐扬斯基。在这群志趣相同而又十分令人敬佩的人物中间还有著名的小提琴家、作曲家汉多什金。

汉多什金的演奏天赋是极其深厚而多方面的，他不单会拉小提琴，还弹的一手好吉他和巴拉莱卡[①]。他的小提琴演奏声音浑厚响亮，表现的感情丰富而亲切，特别是在他即兴演奏俄罗斯民歌时，充满了激动而真挚的感情，使听众如痴如醉。当他奏起委婉如诉的民歌时，在场的听众忍不住要掉几滴动情的眼泪；而到大胆跳跃和辉煌的快奏时，他立刻表现出俄罗斯勇士的气魄，使听众

---

① 巴拉莱卡（Balalaika），俄罗斯吉他，呈三角形，通常由 3 根弦，指板上有品，有各种大小。和它一起组成巴拉莱卡乐队的乐器是与它有些相似的多姆拉（Domra）和古斯里（Gusli）。

情不自禁地合着他的节奏踏起脚来。汉多什金还是一位很有才华的作曲家，作有奏鸣曲、协奏曲和俄罗斯民歌变奏曲。他的作品是在俄国专业音乐正在蓬勃兴起而本国民族形式尚未定型的那个时期创作的，既保持了趋向衰亡的古典风格，又出现了伤感主义和浪漫主义的萌芽，汉多什金的作品就是这两者混合的产物。他的作品流传后世的不多，遗留下来的作品只是手稿，许多已无可挽回地散失了。因此，对这位作曲家每一作品的新发现，都会自然地引起音乐界的瞩目。现在经常听到的是《C 大调中提琴协奏曲》，这首作品最初发表于 1947 年，它很快就成为演奏家和音乐学家们谈论和探讨的话题。汉多什金的这首协奏曲有很高的艺术价值，受到中提琴演奏家的热烈欢迎。这部作品的形式简洁而紧凑，很多地方与前古典主义的器乐协奏曲相似:乐队编制只限于弦乐组，其作用简化为伴奏，第一乐章各主题近似。此外，这部作品具有鲜明、独特的民族风格，旋律中可以明显地听到俄罗斯民歌的音调以及城市浪漫曲音调。

18 世纪以来，俄国虽然开始出现了专业小提琴家，但社会地位低微，没有发展壮大的条件。19 世纪下半叶，圣彼得堡和莫斯科先后建立了音乐学院，而最早的小提琴教师是法、比学派的小提琴家，如罗德、维奥当、维尼亚夫斯基等，这样逐渐培养出一大批有水平的俄国小提琴家，到 19 世纪末、20 世纪初，随着俄罗斯音乐的繁荣，以奥尔为代表的俄罗斯小提琴学派初步形成(这是下一章的内容)。

英国小提琴家莫里(N.Mori 1796—1839)，他父母是意大利人。莫里 8 岁公演，取得惊人的成绩，以后又从维奥蒂学习 6 年，技艺大有长进。1814 年后，经常在伦敦交响乐团担任独奏，1816 年起成为该团的领导成员之一。他是当时英国音乐界受欢迎和有影响的人物，在伦敦的音乐生活中起过重要的作用。1819 年出版了许多经他修订的音乐作品。

## 二、大提琴

### (一) 意大利的大提琴家

18 世纪最著名的意大利大提琴家、作曲家鲍凯里尼(L.R.Boccherini 1743—1805)是 18 世纪下半叶大提琴演奏艺术发展史中的关键人物，他对意大利、西班牙、德国和法国的器乐创作影响很大。

鲍凯里尼生于意大利的卢卡，父亲莱奥波德·鲍凯里尼是大提琴和低音提琴演奏家。鲍凯里尼自幼即显示出在音乐方面的才能，5 岁开始跟父亲学习大提琴，9 岁时已进步到可以师从圣马蒂诺大教堂的瓦努奇(F.Vanucci)学习大提琴。13 岁首次公演，这时他在音乐方面的能力已经超过了他的父亲。1757 年，他独自来到罗马，住在神学院跟科斯坦齐(G.B.Costanzi)学习了几个月。就在这一年，鲍凯里尼父子一起被维也纳宫廷乐队所聘用，于是就往返于卢卡和维也纳多年，逐渐有了名声。鲍凯里尼 17 岁开始从事作曲，写了 6 首两把小提琴与大提琴的三重奏(根据他自己编写的目录是写作于 1760 年，作品 1)，之后还写了 1 首协奏曲，但未能出版。1764 年鲍凯里尼回到卢卡，希望在他的家乡做一些大提琴的推广工作，但客观现实令人失望。1765 年 1 月他在卢卡进行了最后一场演出后，和他的父亲就到米兰去了(米兰是当时周围许多国家杰出音乐家聚集的中心)。这一年，鲍凯里尼患上了肺结核，这种疾病影响了他的一生。第二年他的父亲去世，他必须独立生活，于是他与小提琴家曼弗列迪(Manfredi)同行在意大利北部进行了广泛的巡回演出。1767 年来到巴黎，出版了他的一些作品，包括 6 首弦乐四重奏，一组两把小提琴和大提琴的三重奏。1768 年初，他和曼弗列迪在巴黎的‘圣灵音乐会’的演出大获成功，听众给予他们狂热的欢

迎，鲍凯里尼还演出了自己的奏鸣曲。1769 年鲍凯里尼受西班牙驻巴黎大使的邀请，和曼弗列迪来到马德里，在那里他结识了唐·路易斯亲王，被任命为亲王的‘大提琴家和作曲家’，鲍凯里尼为他写了 6 首弦乐四重奏（作品 8），这个工作安定而愉快的时期，一共持续了 15 年，鲍凯里尼热情而充满活力地从事着自己的演奏和创作工作。1771 年与帕里克结婚，共生了 5 个孩子。1785 年他的妻子患心脏病而突然逝世，不幸的是同年唐·路易斯也去世，这使得鲍凯里尼陷入绝境。鲍凯里尼写了一份祈求书给查理三世，要求皇族能继续发给他薪金，这封信发挥了预期的效果，国王答应每年照旧发给他年薪，而且同意在皇家教堂乐团大提琴一有空缺时，首先就给他这个职位，另外由于他经常吐血，所以还免除了他的一些演出。1787 年鲍凯里尼娶了他的大提琴同行珀雷蒂（D.Porreti）之女玛丽亚为第二任妻子。鲍凯里尼到 1787 年为止一直住在马德里。在这之后普鲁士国王威廉二世任命他为‘御前室内乐作曲家’，鲍凯里尼为他写了大量的弦乐四重奏和五重奏。1797 年他重返西班牙，此时的鲍凯里尼健康不佳，生活贫穷，查理三世给他的津贴已经很少，他生活的惟一收入就是出卖自己的作品，再加上 1802 年鲍凯里尼的两个女儿因患上了流行病，相继在几天内去世，这对他是又一次悲惨的打击，鲍凯里尼失去了继续活下去的兴趣，1805 年在马德里逝世，享年 62 岁。

鲍凯里尼作有歌剧、交响曲 20 首，大提琴协奏曲 4 首，室内乐作品 500 首以上。他的音乐，在和声上敢于创新，而其旋律内涵又甚为深刻，很值得后人进行仔细研究，特别是在室内乐方面，他继承了萨马尔蒂尼在这一领域创作方法的精髓，迅速将室内乐，特别是弦乐四重奏这种体裁加以发展，他在理想、观念和总的精神几个方面都与同时代的海顿颇为相似。

鲍凯里尼从小就是位令人羡慕的大提琴家，他的演奏有着无与伦比的声音和丰富表情，具有很强的音乐表演才能。他是最早透过高音区建立拇指把位，从而对大提琴的演奏技巧赋予表现力的意大利大提琴家之一。在他的大提琴作品中，很多高级技术的使用比前人要多得多，如演奏需要很大灵活性的双音技巧和快速经过句，不协和音经常在低音弦的高把位出现，而其解决是在高音弦的低把位上。遗憾的是，由于当时意大利的环境不利于他的艺术事业的发展，他一生的大部分时间只好在国外度过，而他的同胞不仅没能欣赏到他的才能，也无法亲自领会他的教学。鲍凯里尼如果留在意大利的话，他对大提琴的贡献就会像科列里和塔尔蒂尼对小提琴的贡献一样。



图 3-5　英国的一幅画‘穿女士服装’的 9 岁大提琴神童哈雷特（B.Hallet 1743—？）

在鲍凯利尼之后，罗韦利（G.Rovelli 1753—1806）以及卡塞拉（de Casella）家族为大提琴演奏在意大利的发展作出过一些贡献。

（二）英国的大提琴家

大提琴在英国出现的比较晚。直到 18 世纪 30 年代，维奥尔琴在那里仍然具有绝对优势，人

们认为维奥尔琴是绅士们演奏的乐器，而提琴类乐器是平民使用的乐器，只能在酒馆和集市上用来为舞蹈伴奏，上流社会是不使用这种乐器的。后来查理二世模仿法国路易十四的做法，组织了由“24 把提琴”构成的宫廷乐队。但查理二世这种做法并没有在宫廷以外产生什么影响。直到 1733 年，大提琴才在英国的乐队中超过低音维奥尔琴。但在那个时候，演奏大提琴者多数都是意大利人。大约到 1740 年，意大利大提琴家切尔维托等人才使大提琴受到英国人的喜爱。

18 世纪下半叶的英国出现了一批有水平的大提琴家：

1. 威廉•派克斯顿和斯蒂芬•派克斯顿

威廉•派克斯顿（W.Paxton 1737—1781）和斯蒂芬•派克斯顿（S.Paxton 1735—1787）两兄弟都活跃在伦敦的音乐圈子里。尤其是斯蒂芬的演奏风格流畅、雅致，他的作品轻盈纯朴；作品 1 是大提琴奏鸣曲，具有丰富表情的旋律；作品 3 是简易独奏曲；作品 4 是独奏曲；作品 6 是练习曲。后期作品中有用民歌或亨德尔的一些著名旋律编写而成的，还有小提琴和大提琴的二重奏。派克斯顿的作品代表了 1770 — 1780 年间英国器乐发展的特点。

2. 克罗斯蒂尔

克罗斯蒂尔（J.Crosdill 1755—1825）生于伦敦，他的父亲对他进行了最早的音乐教育，9 岁作为神童在西普鲁蒂尼（Siprutini）举办的音乐会上演出。1768 年他只有 17 岁，就被选入皇家音乐协会。1775 年克罗斯蒂尔在巴黎跟随皮尔·杜波继续学习，因此他既是路易·杜波的同学又是他的好朋友，他们多次同台演奏，正是在克罗斯蒂尔的劝说之后，路易·杜波才去伦敦进行演出的。1776 年，克罗斯蒂尔被任命为皇家乐队的大提琴家，也是夏洛特女王的室内乐音乐家。在此期间，他给威尔斯王子（也就是以后的乔治四世）上大提琴课，因此特别受到宫廷的喜爱，是英国最走红的大提琴教师。他的许多学生都是贵族，后来成为专业音乐家。出生于约克夏郡的林德利（Robert Lindley）和来自哥本哈根的 H.格利斯巴赫（Henry Griesbach）都是克罗斯蒂尔的学生。克罗斯蒂尔与詹姆斯·切尔维托并列成为当时最出色的大提琴家。他的演奏以大音量和技术辉煌见长，但表情方面不及切尔维托。



图 3-6　詹姆斯·切尔维托（J.Cervetto 1747 — 1837）

3. 詹姆斯•切尔维托

詹姆斯•切尔维托（J.Cervetto 1747—1837）的父亲 G.B.切尔维托（G.B. Cervetto 1682 — 1783）是最早促进意大利演奏艺术在英国发展的意大利大提琴家。詹姆斯（图 3-6）最初跟父亲学琴，进步很快。1760 年 13 岁时举行公开音乐会。詹姆斯还是个孩子的时候，他的演奏缺少克罗斯蒂尔那种火热的气质，但是他的声音更甜

美、更富有表情，甚至比他父亲的声音更为动听。当他长大成人以后，他的声音和表情可以与那些最好的男高音媲美。1763—1770 年间，詹姆斯在欧洲各主要城市进行了 7 年的巡回演出。1771 年他被任命为英女皇私人乐队的独奏大提琴家，从 1780 年以后，詹姆斯·切尔维托一直在"职业音乐会"上与克罗斯蒂尔以及他的同事一起演奏，始终保持着旺盛的精力。詹姆斯·切尔维托显然继承了他父亲长寿的特点，活到 90 岁。由于父亲给他留下了大笔财产，所以他的生活非常舒适，在社会上的地位也很有保障。

詹姆斯·切尔维托为大提琴写了许多作品，其中有 12 首带有羽管键琴伴奏大提琴独奏曲，12 首小奏鸣曲和 6 首嬉游曲以及小提琴和大提琴的二重奏。他的作品比早期意大利作曲家为这件乐器写的作品，明显地使用了更加高深的技巧，其中有许多高难度的经过句和许多富于变化的声音。

4. 古恩

古恩（John Gunn 1765—1824）是苏格兰大提琴家、长笛演奏家、教育家和古董收藏家。古恩开始在剑桥教大提琴，1789 年去了伦敦，1802 年回到爱丁堡。他除了著有《大提琴指法理论和实践》一书外，还有关于长笛、钢琴、竖琴与和声等方面的著作。

5. 林德利

林德利（Robert Lindley 1776—1855）是这一时期英国最伟大的大提琴家。他的父亲是位小提琴家，为他上了小提琴的第一课，但是林德利（图 3-7）很快就改学大提琴了。他在 8 岁时为了代替一位生病的独奏家，到布赖顿剧院演出，以他辉煌的演奏不仅博得了满堂彩，并且应邀多次参加以后的音乐会演出。16 岁时，他跟随克罗斯蒂尔继续深造。1794 年成为伦敦国王剧院的首席大提琴，并担任这个职务长达 57 年。与此同时，他继续从事着独奏的演出。



图 3-7　林德利（R.Lindley 1776—1855）

林德利与这一时期最有影响的意大利低音提琴家德拉戈涅蒂（D.Dragonetti）的友谊持续了 50 年。林德利演奏的主要曲目是 18 世纪的音乐作品，他与德拉戈涅蒂一起演奏的科列里奏鸣曲很著名。林德利作为一位可靠的音乐伴奏的名声广泛流传，他利用和声低音为歌剧宣叙调伴奏，既细致又具有独创性，这在当时是一种已经消亡了的艺术。

林德利的演奏有着纯净、丰满、甜美和巨大的声音，十分引人注目，他的技巧在当时来说是非凡的，但也有评论认为他的演奏缺乏热情，偏冷。1822 年皇家音乐学院在伦敦成立，林德利被任命为最早的大提琴教授之一。

（三）德国的大提琴家

18 世纪的德国大提琴演奏，虽然还未达到成熟，但已经有了自己的大提琴家，独立于意大利、法国和英国之外，18 世纪下半叶的德国大提琴家有：

1. 鲍姆加特纳

德国大提琴家、作曲家鲍姆加特纳（J.B.Baumgartner 1723 — 1782）他的父亲是奥斯堡宫廷乐队的长笛手。鲍姆加特纳曾到荷兰、瑞典、丹麦和德国各地演出，有一个时期住在阿姆斯特丹。1775 年被任命为斯德哥尔摩皇家乐团乐师，但他并没有去赴任，而被选入瑞典音乐学院。他的作品都是专为大提琴而作的，现存一叠手稿的幻想曲，35 首华彩乐段。

2. 安东•菲兹

安东·菲兹（J.A.Fittz 1733 — 1760）是居住在曼海姆的作曲家、大提琴家，其父乔治·菲兹也是大提琴家。安东·菲兹后来在斯塔米兹的乐队任职，跟斯塔米兹学作曲，在器乐创作方面有所贡献，是曼海姆乐派早期的成员，可惜由于早逝而未能有更多的建树。虽然如此，但还是给后人留下为数不少的优秀作品 30 首交响曲、5 首大提琴协奏曲和近百首奏鸣曲。

3. 谢德基

德国大提琴家、作曲家谢德基（J.G.C.Schetky 1737 — 1824）是安东·菲兹的学生。15 岁首次公开演出。1758 年任达姆斯佩特宫廷乐师。1763 年在汉堡的演出获得了极大的成功，以后又多次去汉堡。1772 年去了伦敦，任爱丁堡音乐协会的首席大提琴，并一直留在了爱丁堡。谢德基创作有大提琴奏鸣曲、协奏曲、变奏曲、三重奏和带有大提琴助奏的声乐曲。教学上的著作有《大提琴演奏的一些意见和规律》、《实用大提琴教程》。

4. 威格尔一世

威格尔一世（J.Weigl 1740 — 1820）是奥地利大提琴家。1761 年海顿推荐他任埃斯特哈齐宫廷乐师。1769 年任维也纳意大利歌剧院乐队的首席大提琴。他的演奏富于表情而受到赏识，很快就进入上层的音乐圈子。海顿的许多弦乐四重奏的首演，都是由威格尔参加的重奏组在英国驻维也纳大使斯托尔蒙特（Stormont）勋爵家中举行的。海顿的 C 大调大提琴协奏曲也是为他而作，并由他首演的。18 世纪 60 年代海顿创作的一些交响曲也有不少大提琴独奏段落，都是为这位大提琴家写的，这些段落显示出威格尔具有无与伦比的技巧。

5. 克雷克

德国大提琴家克雷克（J.J.Kriegck 1750 — 1814）本来是学小提琴的，1774 年接受了杜波的建议才改为大提琴，随杜波学习了一年，成为杜波发展拇指技巧的第一个倡导者，很快就成为大提琴演奏大师。1777 年回到德国。他教出的学生中有他的女婿克努普（Gustave Knoop）和多特佐尔（J.J.F.Dotzauer）——德累斯顿学派的创始人。

6. 祖姆斯蒂格

祖姆斯蒂格（J.R.Zumsteeg 1760 — 1802）德国作曲家、指挥家、大提琴家。最早学习雕塑，后来随马尔泰列（Malterre）和波里（A.Poli）学习大提琴。1781 年成为宫廷独奏家，后来专门从事作曲和指挥。祖姆斯蒂格创作有 10 首大提琴协奏曲、3 首大提琴二重奏、3 首长笛和大提琴二重奏、2 首大提琴和低音提琴的奏鸣曲，他还创作有歌剧、歌曲、叙事曲等作品。

7. 罗姆伯格

罗姆伯格（B.H.Romberg 1767 — 1841）是 18 世纪下半叶最重要的德国大提琴家，被人尊为德国大提琴之父。罗姆伯格生于德国的丁克拉格一个杰出的音乐家庭，这个家族培养出几代的弦乐和木管乐演奏家、钢琴家以及歌唱家。他的父亲是竖笛演奏家，他的堂兄安德列斯·罗姆伯格是位小提琴家和作曲家。罗姆伯格开始随施利克（J.Schlick）学习大提琴，后随从维也纳来的马蒂

奥(F.Marteau)学习了一段时间,最后从一位小提琴家完成了自己的学业。7 岁时罗姆伯格和拉小提琴的堂兄安德列斯在一次公开音乐会上演出，后来与安德列斯到欧洲各主要城市进行巡回演出。1784 年两人在巴格男爵家里举行的一次晚会上征服了巴黎人,作曲家菲里多尔(F.Philidor)把他介绍给当时正处于巅峰的小提琴家维奥蒂。罗姆伯格还在巴黎听了皮尔·杜波的演奏,法国学派对他在演奏和创作上的影响可以说是从这个时期开始的。

罗姆伯格和他的堂兄在明斯特宫廷乐团中演奏多年，后来移居到波恩，在那里结识了里斯(Ries)家族、捷克杰出的大提琴家雷恰(J.Reicha)和贝多芬。贝多芬当时在宫廷中演奏管风琴和中提琴,在这个时期中里斯(Franz Ries)、安德列斯、罗姆伯格和贝多芬组成了弦乐四重奏组(贝多芬演奏中提琴),兄弟俩还与贝多芬一起演奏钢琴三重奏(贝多芬演奏钢琴)。贝多芬对他们兄弟俩的演奏评价很高,但是罗姆伯格却不理解贝多芬的音乐,他曾认为贝多芬的弦乐四重奏(作品 18)是如此荒诞无法演奏的东西。还有一次,罗姆伯格在演奏《拉祖莫夫斯基》四重奏的其中一首时,由于他不能理解乐曲的内容就将其扔到地板上说"没有谁能拉这种东西！"。[①]这种态度致使当时贝多芬要为他写一首大提琴协奏曲时,他拒绝接受,因为他只演奏自己的作品。罗姆伯格在他逐渐成熟以后,改变了对贝多芬的看法。1824 年他成为第一位演奏贝多芬晚期四重奏中 $^{\flat}$E 大调、作品 127 四重奏的大提琴家。

罗姆伯格单独到英国、西班牙和葡萄牙进行巡回演出。由于他在巴黎举行的那些成功的音乐会,1801 年使他成为巴黎音乐院的教授,给法国的大提琴演奏带来了一些德国的影响。但两年之后他就回到了德国，在柏林他成为普鲁士王宫廷的大提琴独奏家，并且经常与杜波一起演奏。1807 年,罗姆伯格第一次访问俄国(他一生中共去了六次),取得了巨大的成功。俄国评论家们给予他高度的评价,俄国的贵族们争先恐后地邀请他作客。通过对俄国的访问,罗姆伯格促使了俄国人对大提琴产生兴趣,在此期间他与威尔豪斯基(C.M.Wielhorsky,一位优秀的业余大提琴家,后来成为罗姆伯格的学生)伯爵结成亲密朋友。

罗姆伯格一直到晚年都保持了旺盛的精力。1833 年当他 66 岁时,一位维也纳评论家写道："这位艺术家完美的技巧的确迷人。虽然他年事已高,但仍然是一位了不起的大师。他通过自己的乐器放声歌唱,并能轻而易举地对付那些极为困难的东西。毫无疑问他将仍旧是一位无人能超越的演奏者"。[②]

尽管罗姆伯格将一生中的大部分时间都用来进行巡回演出了,但是他还是创作了许多作品,除一些歌剧外,他的作品包括 10 首协奏曲、6 首小协奏曲、奏鸣曲、二重奏、弦乐四重奏、幻想曲、嬉游曲、变奏曲和大量小品。这些作品从现在观点来说,只有学术研究和教学价值,但是从当时的角度来看,这些作品是非常宝贵的。他使用了许多新的手法,扩展了大提琴的表现力。尤其是他的协奏曲，在现在的教学当中仍有它的一定意义。20 世纪初杰出的大提琴教育家贝克尔(Hugo Becker 1864 — 1941)认为罗姆伯格的协奏曲,对左手是极好的练习。

罗姆伯格还把他的创造力用到改进乐器上。正是罗姆伯格建议将指板右手的那一边修平,以便避免用力演奏 C 弦时碰到指板。其他一些改革,如大提琴的琴头和指板的粗细、长度,加大指板和面板的距离,都是罗姆伯格的贡献。

---

①② 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的大提琴家》,世界文物出版社,1996 年 7 月第 1 版,第 78~79 页。

罗姆伯格的演奏技巧和表演天赋以及作为作曲家的音乐才能，吸引着整个欧洲的听众。罗姆伯格革新了大提琴演奏的技术，迎接 19 世纪浪漫主义音乐对大提琴所提出的要求，开发了大提琴更为广阔的表现能力。从大提琴的角度来说，是他将古典主义时期与浪漫主义时期连接在一起，在鲍凯里尼和杜波之间建立起一座桥梁。他所开创的事业，后来由谢尔瓦斯和达维多夫继续向前发展。

（四）捷克的大提琴家

18 世纪以后，这个国家出现了一些的音乐家，其中有些人是 18 世纪最伟大的演奏家，如内鲁达家族的一批有造诣的音乐家，最早的是 J.G.内鲁达（J.G.Neruda 1716 — 1780），他演奏小提琴和大提琴，而且在德累斯顿皇家教堂出任负责人长达 30 年之久，他为大提琴写过许多作品，他的哥哥和两个儿子都是杰出的音乐家。

依格纳兹（M.Ignaz 约 1721 — 1783）被认为是那个时代最重要的大提琴家之一。他在 1742 年去了柏林被任命为国王的私人音乐家，他的演奏有着很美的音色和丰富的表情，他的作品在当时很受人们的喜爱，但仍然是手稿，他为大提琴和低音提琴写的两首奏鸣曲至今仍然保存在柏林皇家图书馆内。

雷恰（J.Reicha 1752 — 1795）是捷克大提琴家、作曲家、指挥家，维尔纳尔的学生（J.Werner）。1774 年他成为捷克主要的大提琴独奏家，最初在布拉格活动，然后到欧洲各地巡回演出。1785 年被任命为波恩的宫廷乐师，后来是任音乐指导。雷恰的作品受到曼海姆乐派和奥地利音乐的影响，他特别擅长于写作弦乐作品，他的第二大提琴协奏曲曾对贝多芬创作大提琴奏鸣曲有很大的影响。

克拉夫特家族在大提琴演奏史中占有重要的地位。大提琴家、作曲家安东·克拉夫特（A. Kraft 1752 — 1820）曾在布拉格和维也纳求学，之后先后在维也纳的皇家教堂、埃斯特哈齐家族管弦乐团、格拉萨科维兹王子的管弦乐团工作，1793 年在舒潘齐格（I.Schuppanzigh）的领导下，成立了著名的弦乐四重奏团，里奇诺夫斯基（Lichnowsky）王子任第二小提琴，维斯（F.Weiss）任中提琴，克拉夫特任大提琴，每星期五在王子家中演奏海顿和莫扎特的弦乐四重奏，后来还在贝多芬的指导下演奏贝多芬的四重奏。贝多芬很喜欢克拉夫特的演奏，当贝多芬写作《C 大调三重协奏曲》（作品 56）时，大提琴部分就是按照克拉夫特的演奏而写的。1809 年克拉夫特与贝多芬一起演出了贝多芬的《A 大调第三大提琴奏鸣曲》（作品 69）。克拉夫特本人也写过许多奏鸣曲，这些奏鸣曲是 18 世纪德国大提琴学派奏鸣曲的优秀代表。

克拉夫特的演奏以歌唱性的声音、深刻的表情和无懈可击的技巧而著名，他的影响在于将捷克的传统带到了维也纳，并且将它与维也纳的古典学派结合在一起。克拉夫特的儿子大提琴家、作曲家尼古拉斯·克拉夫特（N.Kraft 1778 — 1853）跟从父亲学琴，并由洛布科维兹王子送到柏林跟从路易·杜波完成学业。他曾任卡尔·利希诺夫斯基亲王的弦乐四重奏成员，该团曾为贝多芬的几首弦乐四重奏举行了首演。1796 年任洛布科维兹王子亲王的室内乐乐师。1809 — 1814 年为维也纳宫廷歌剧院管弦乐队成员。不幸的是，1834 年由于他的右手受伤，不得不放弃公开的演奏活动。但是作为作曲家，他对大提琴的演出曲目作出了多样化的贡献。

来自布拉格的斯蒂阿斯特尼两兄弟，弟弟简（Jan Stiastny 1774 — 约 1826）的才能比哥哥伯纳德（Bernard Stiastny 1760 — 1835）强，简开始跟他非常崇拜的哥哥学习，以后在皇家乐队中担任许多重要的职务。虽然简的演奏有着辉煌的技巧而且音乐感非常强，但是他很少公开演出，因

为他上台往往过分紧张。简·斯蒂阿斯特尼因其作品对大提琴演奏发展的贡献不容忽视,他为两把大提琴写的 6 首二重奏所表现出的创造性和想像力，即使在今天的大提琴演奏曲目中也占有一席之地。他曾访问过英国,在那里结识了克罗斯蒂尔和林德利,他的小协奏曲(作品 7)就是为林德利写的,他的三重奏和二重协奏曲(作品 8)则是献给克罗斯蒂尔的。

三、低音提琴

18 纪下半叶开始,出现了一阵子低音提琴独奏‘ 热 ”,特别是在德国、奥地利、匈牙利等国家,一些作曲家兼演奏家写了数量不少的低音提琴作品(包括协奏曲和炫技性独奏曲,有不少作品还出现双音段落),如卡普吉(Cupuzzi)、西麦德(Simador)、万哈尔(Wanhal 或 Vanhal)、安东·齐默尔曼(A.Zimmermann)、霍夫梅斯特尔(Hoffmeister)、斯佩格尔(Sperger)、皮切尔(Pichel)和迪特斯多夫(Dittersdorf)等人都为低音提琴写了协奏曲。1791 年,莫扎特在他为男低音和乐队写的一首音乐会咏叹调《由于这美丽的手》(Per Questa Bella Mano,K.612)中,伴奏声部除了用其他乐器外,专门写了一个低音提琴的独奏声部,由当时的歌唱家盖尔(F.X.Gerl)和低音提琴演奏家皮什尔伯格尔(F.Pischelberger)演出。这部作品是历史上出版的第一首技巧性的低音提琴作品(1822年)。此外,在贝多芬、舒伯特和其他作曲家的室内乐中,也都使用了低音提琴。

这个时期还出现了一些著名的低音提琴演奏家 :肯普弗尔(J.Kampfer 1735 — 1788)是一位匈牙利的低音提琴演奏家,18 世纪末,他在欧洲各地进行广泛的巡回演出,声誉卓著,特别得到海顿的赏识。皮什尔伯格尔(F.Pischelberger 1741 — 1813)和斯佩格尔(J.Sperger 1750 — 1812)是当时最出色的奥地利学派的低音提琴独奏家,有着较高的技术水平。斯佩格尔用的是五根弦的低音提琴,采用多种定音法。他本人还作有 18 首协奏曲,3 首女高音与低音提琴的咏叹调。

德拉戈涅蒂(D.Dragonetti 1763 — 1846)是这一时期最有影响的意大利低音提琴演奏大师。小的时候学过小提琴,他就用小提琴的基本技法去学习低音提琴,主要靠自学成才。13 岁就任威尼斯的布法(Buffa)歌剧院的首席低音提琴,14 岁在塞利亚(Seria)大歌剧院任首席低音提琴,18 岁任威尼斯圣马克大教堂的宫廷乐师。在威尼斯，他和一位密友、小提琴家麦斯特利诺(N. Mestrino)交流切磋小提琴和低音提琴的演奏技术,并创作了随想曲和一些小品。1794 年赴伦敦,在那里工作了半个世纪之久,开展了积极的演奏活动。从 1804 年起,他与当时英国著名的大提琴家林德利(R. Lindley)长期合作演出达数十年,誉满欧洲。他在此期间曾两度访问维也纳,结识了海顿、贝多芬等人。1808 年,德拉戈涅蒂与贝多芬合演作曲家的大提琴奏鸣曲,作品 5 之二。1845 年 82 岁时,他在波恩贝多芬音乐节上领导低音提琴组。德拉戈涅蒂与许多音乐界的名人,如帕格尼尼、斯波尔、胡梅尔、罗西尼和李斯特等交往密切。

德拉戈涅蒂使用的是一把极大的三根弦的低音提琴,当时的评论家认为,在他手中,这个巨大的乐器像是一只驯服了的狮子,凶残的性格被收敛了,而力量和威严犹存,他的演奏既有雷鸣闪电般的气魄,又有天堂般的宁静和轻盈。他的薪金比同辈人高两三倍,在他的家中排列着 6 把低音提琴,几把小提琴、大提琴、竖琴和吉他等乐器。德拉戈涅蒂兴趣很广,他是个美食家,牌瘾也很大,但是除了演奏之外,他在作曲上花的功夫最多,英国博物馆藏有他为低音提琴创作的 10 卷手稿,都写有钢琴或乐队伴奏。除此之外,有 8 首协奏曲(个别没有写完),30 首以上带有低音提琴的弦乐五重奏和其他室内乐作品。

## 第五节　古典主义时期的弦乐文献

巴罗克音乐经过 100 多年的发展，形成有三重奏鸣曲、大协奏曲、歌剧序曲、组曲和赋格曲等一批器乐体裁。作曲家们已经积累起无需依赖歌词的纯音乐的创作经验，这为古典主义时期的器乐音乐发展奠定了基础。古典主义时期新的社会生活和音乐家对生活的新认识，使这个时期的作品在题材、内容、形式、风格等方面产生了一系列的变化：作曲家们成功地塑造了许多符合启蒙运动精神的新的理想人物及普通老百姓的形象；器乐创作中世俗因素更加增强，风格大多数是明朗的、乐观的，充满了抒情的、温暖的感情；主调音乐风格已确立其统治地位，音乐的旋律与和声成为最突出的两大要素，其表现手法更加成熟；古典主义讲究清晰和富有逻辑的音乐语言，均匀的音乐旋律句法和段落结构，取代了巴罗克音乐动机加变奏的装饰性旋律方法；具有辩证思维因素的奏鸣曲式（sonata form）成为作曲家们在许多音乐体裁中广泛使用、不倦探索的最重要的音乐曲式；旋律与数字低音的巴罗克奏鸣曲分化成独乐器与钢琴的二重奏鸣曲和钢琴三重奏，而两条旋律线与数字低音的三重奏鸣曲分化成钢琴四重奏和弦乐四重奏。私人客厅里出现了二重奏、三重奏、四重奏、五重奏等演奏形式，其中弦乐四重奏最受作曲家的重视；作为社交性消遣和娱乐的器乐曲有小夜曲、嬉游曲等，由于私人音乐会特别是公众音乐会的兴起，大型器乐体裁繁荣起来，交响曲——“乐队的奏鸣曲”居古典音乐的中心地位，获得迅速的发展。

斯塔米兹家族及曼海姆乐派的创作不仅在四个乐章的交响乐曲方面，他们以同样的创新精神来对待弦乐演奏和创作。他们创作的大量的小提琴、中提琴协奏曲和奏鸣曲等都充分挖掘了小提琴和中提琴的音响潜力，并在音色变化中也带来了积极的影响。在创作手法上以全部写出乐队部分代替数字低音，以突出主旋律的主调织体代替复调织体以及四个乐章套曲的结构。总之，他们的作品成为维也纳古典乐派器乐作品的先驱。

老斯塔米兹的作品有小提琴协奏曲 12 首，小提琴奏鸣曲及其他作品；两个儿子卡尔和安东的演奏和创作活动，在弦乐艺术史中引起了人们的很大的兴趣，特别是在中提琴领域，两兄弟为中提琴创作了不少作品，为中提琴演奏曲目奠定了基础。卡尔·斯塔米兹为中提琴写作了许多作品：（1）3 首为中提琴与乐队写的协奏曲；（2）多首有中提琴参加的交响协奏曲；（3）中提琴与钢琴奏鸣曲，小提琴与中提琴二重奏，中提琴与大提琴二重奏，两把中提琴的二重奏以及弦乐四重奏等。卡尔·斯塔米兹最著名的中提琴作品，也是当代中提琴演奏家经常演奏作品，是他的《D 大调第一协奏曲》。该协奏曲大约完成于 1770 年，1774 年在法国巴黎发行了第一版，同时还发表了另一首《A 大调第二中提琴协奏曲》。《D 大调第一中提琴协奏曲》是典型的三个乐章古典协奏曲的形式，第一乐章快板（Allegro），整体结构具有这一时期协奏曲所固有的形式和特征：交响乐队的前奏，对比的主题，紧凑的展开部，简短的再现，当然还有技巧辉煌的中提琴独奏声部；第二乐章适中的行板（Andante Moderato）充满了优雅、流畅的旋律，是该协奏曲中最好的乐章；第三乐章回旋曲（Rondo），在结束前有一个快速的片段，具有民族风格的因素，与海顿和莫扎特的某些终曲很相近。从总谱中可以看出作曲家是一位优秀的演奏家，因为他熟知中提琴的性能与特点，该协奏曲充满了技巧复杂的经过句，常常在高音区采用双音及和弦，自如地使用了高音区以及从低音到高音的跳进，使乐器的流畅性得到了很好的发挥。安东·斯塔米兹写有四首中提琴协奏曲，是在 1785 年之后于巴黎发表的。

迪特斯多夫(C.D.Dittersdorf 1739—1799——奥地利小提琴家、多产作曲家)除了作有40部歌剧和110首交响曲以外，为弦乐器作有35首协奏曲、12首弦乐五重奏、14首弦乐三重奏、17首小提琴奏鸣曲等。他的学生万哈尔(J.B.Vanhal 1739—1813——波希米亚作曲家、小提琴家、风琴家)的一生大部分时间是在维也纳度过的。他写过400首交响曲、100首弦乐四重奏、协奏曲和许多其他室内乐作品。他的许多作品由海顿指挥的埃斯特哈齐家族乐团上演。莫扎特对万哈尔的创作给予了很高的评价,并在1777年演奏过他的小提琴协奏曲。迪特斯多夫和万哈尔的创作,尤其是交响曲和器乐作品,在维也纳古典音乐作品发展中曾起过很大的作用。

18世纪最著名的意大利大提琴家、作曲家鲍凯里尼(L.R.Boccherini 1743—1805)的主要作品是室内乐,有500首以上,包括91首弦乐四重奏、154首弦乐五重奏、60首吉他四重奏和三重奏等,著名的小步舞曲是选自他的E大调弦乐五重奏,作品13第5首。鲍凯里尼还写了4首大提琴协奏曲,12首奏鸣曲,他发现了大提琴作为独奏乐器的可能性,并在作品中用了很多高级的技术,如:音域用到男高音的区域、快速的跨弦、很长的双音乐句。他的大提琴奏鸣曲和协奏曲直至目前为止仍然是大提琴标准曲目中的杰作,很值得后人进行仔细研究。

鲍凯里尼最著名的《♭B大调大提琴协奏曲》是经过德国大提琴家格吕兹马赫尔(F.W.Grützmacher 1832—1903)之手,用鲍凯里尼其他作品中的几个乐章拼凑而成,并且由格吕兹马赫尔本人加写了乐队的引子、间奏以及每个乐章的华彩乐段。法国大提琴家莫里斯·金德隆(Maurice Gendron 1920—)也曾将鲍凯里尼的原作演出和出版,但由于改编版不论在艺术上或技术上水平都很高,而且已经流传了很久,所以仍然在普遍使用。原著的出版,无疑对研究鲍凯里尼的历史和艺术提供了宝贵的参考资料。鲍凯里尼的♭E大调和D大调协奏曲演出的较少,但♭E大调协奏曲在大提琴优美深沉的特色方面,并不比♭B大调协奏曲逊色。

意大利大提琴家皮亚蒂(A.Piatti 1822—1901)在1864—1865年间收集编订了鲍凯里尼的《6首大提琴奏鸣曲》,其中以第3首G大调和第6首A大调演奏得较多,尤其是第6首,几乎与《♭B大调大提琴协奏曲》齐名。这首奏鸣曲第一乐章是抒情的柔板;第二乐章是一个有英雄气概的快板;第三乐章是一个优雅、亲切的乐章(但多数大提琴家在演出时删去第三乐章,以保持热烈的舞台气氛)。除了上述6首大提琴奏鸣曲之外,1964年西班牙大提琴家卡萨多(G.Cassado 1897—1966)在苏格兰一个贵族的家里,又发现了11首。其中的5首已由皮亚蒂编订出版,另外6首是从未发现的原作。卡萨多将这些作品编定出版,并在伦敦公演。新发现的一首♭B大调奏鸣曲的第一和第三乐章与格鲁兹马赫尔改编的♭B大调协奏曲的第一和第三乐章是一样的。

维奥蒂的作品是古典小提琴音乐的最优秀代表，对19世纪小提琴演奏风格以巨大的影响。作品200余首,其中以29首小提琴协奏曲最为著名。

海顿一生为弦乐艺术奠定了一个最和谐最美妙的室内乐演奏形式——弦乐四重奏。这一点不亚于他在交响乐方面的成就。海顿写了80多首弦乐四重奏,他的这些作品是半个世纪音乐艺术发展的见证,为后来从莫扎特到巴托克弦乐四重奏的发展奠定了基础。比起其他体裁,海顿在弦乐四重奏上投入了更多的心血,倾注了最为深层的思想和感情。这些作品最自然地反映了海顿天性的各个侧面——诗人般的、农夫似的、可爱活泼的、机智幽默的,每一首四重奏都成为独具个性的作品。

此外,海顿还创作有2首大提琴协奏曲和3首小提琴协奏曲(A大调、C大调和G大调),特别是他的大提琴协奏曲是海顿最成熟、最佳的协奏曲作品。

莫扎特非凡的创作才能在室内乐创作中发出光辉。他献给海顿的 6 首弦乐四重奏是他 23 首弦乐四重奏中的瑰丽珍宝。他的 35 首小提琴与钢琴奏鸣曲成为后世发展音乐想像力的“酒泉”；他的 5 首小提琴协奏曲，堪称为 18 世纪小提琴协奏曲的高峰。

贝多芬的室内乐创作贯穿他的一生，共有 50 多部室内乐作品。贝多芬的 10 首小提琴奏鸣曲、5 首大提琴奏鸣曲、2 首小提琴浪漫曲、3 首大提琴变奏曲以及 17 首四重奏和其他弦乐重奏作品都是在研究了他的前辈及同代人一切演奏和创作手法后的伟大革新的产物。成为协奏曲典范的 D 大调小提琴协奏曲开创了交响性协奏曲的纪元（贝多芬在小提琴作品的写法上受益于维奥蒂的作品，特别是在弓法上）。为钢琴、小提琴和大提琴创作的三重协奏曲保持了相对规范的形式，没有像同期作品那样注入特别新鲜的血液（有关海顿、莫扎特和贝多芬弦乐作品的详细介绍见第八节 维也纳古典乐派对弦乐艺术的贡献）。

## 第六节　古典主义时期的弦乐教学及理论研究

18 世纪三本最重要的小提琴教科书是：(1) 杰米尼亚尼的《小提琴演奏艺术》(1740)；(2) 莱奥波德·莫扎特的《小提琴教程》(1756)；(3) 法国小提琴家和作曲家小阿俾的《小提琴演奏原则》(1761)。这三本教科书代表着 18 世纪三个主要演奏流派：

杰米尼亚尼的《小提琴演奏艺术》代表了意大利小提琴艺术的传统（前一章已讲过）。

与曼海姆学派同时并有密切联系的莱奥波德·莫扎特[①]的《小提琴教程》（图 3-8）代表了德、奥小提琴艺术的传统，同时又吸取了意大利各学派的大师们，特别是塔尔蒂尼的弓法成就。这部堪称当时最有系统、最全面的教科书，对持琴、指法、各种弓法等技术问题作出了科学的解释，对如何演奏巴罗克时期的装饰音为后人作了详尽的谱例示范，更重要的是阐述了真正音乐化的演奏与肤浅的内容和空洞的技术表演的区别，其中具有深远意义的美学观点，为推动 18 世纪德、奥小提琴演奏注重表演的艺术水平作出了创造性的贡献。



图 3-8　莱奥波德·莫扎特的《小提琴教程》封面

小阿俾的《小提琴演奏原则》代表了法国小提琴艺术的传统与进步，是最早研究左手腕部翻转、半把位、现代持琴姿势、双音技术、延续音、装

① 莱奥波德·莫扎特（Leopod Mozart 1719 — 1787）是奥地利小提琴家、作曲家，著名作曲家莫扎特的父亲。1762 年他从乐队小提琴手提升为宫廷作曲家兼乐长。他除了精心培育一对儿女之外，作有各种类型的音乐，包括著名的《玩具交响曲》。他的最大成就是写出了 18 世纪最重要、最有影响的小提琴教科书之一。这部长达 264 页篇幅的论著，所涉及的范围远远超过了从前任何一本教科书，对这本书的需求量反映出这本书的重要性，到 1800 年已出了 4 个德国版本，还有荷兰（1766）和法国（约 1770）的版本。

饰音、变音和琶音、握弓法、运弓技术的教科书。法国小提琴家蒙东维尔(J.J.C. de Mondonville 1711 — 1772)在他的作品中运用了泛音,而小阿俾则把小提琴所有的自然泛音和人工泛音都系统地整理出来,并作了详尽的解释。这本书还配有大量的范例和完整的小提琴乐曲补充了有限的正文。

法国作曲家、教育家科列特(M.Corrette 1709 — 1795)是 18 世纪最多才多艺的音乐家之一,他会演奏羽管键琴、管风琴、大提琴和小提琴。他为小提琴、中提琴、大提琴和低音提琴等 17 种乐器写了关于演奏的教科书,著有《小提琴演奏法》(《奥尔菲教程》,1738),《大提琴演奏法》(1741),1773 年发表的关于三、四、五根弦的低音提琴演奏法以及《中提琴和低音提琴教程》(1782)。他对每一种乐器专门的技巧都作了精确的分类。他认为每一种乐器都具有自己的特点,同时应有自己的艺术和教学文献,有自己的演奏家和教育家。

意大利大提琴家兰泽蒂(S.Lanzetti 1710 — 1780)于 1760 年出版了《初级大提琴教程》;法国大提琴家蒂利尔列(Tilliere)于 1764 年编写了的《大提琴教程》;法国大提琴家库皮(F.Cupis 1741 — 1808)除了为大提琴写有《大提琴演奏的新方法》(1772)以外,还为中提琴写了一本教程,包括有关中提琴的持琴姿势、指法和弓法等基本知识,在教程的最后,作者提供了 14 首为两把中提琴写的二重奏、随想曲或练习曲,以及 1 首为中提琴和低音提琴写的小曲。德国大提琴家、作曲家鲍姆加特纳(J.B.Baumgartner 1723 — 1782)大约在 1774 年出版了《大提琴的音乐、理论、练习实用教材》。德国的另一位大提琴家、作曲家谢德基(J.G.C.Schetky 1737 — 1824)著有《大提琴演奏的一些意见和规律》、《实用大提琴教程》。

英国最早的大提琴教科书之一,是 1765 年由罗伯特·克罗姆(Robert Crome)出版的《最好最容易的大提琴指导大全》。在该书中,克罗姆主张使用现代的握弓方法。虽然当时并不是普遍采用,但是很显然在 18 世纪时已经有人使用这种握弓方法了。他还建议将小提琴的弦绑在大提琴的弦下面形成格子作为辅助的工具,以利于音准。这种做法早在 1664 年普莱夫德(John Playford)写的《音乐技巧的简易指导》中就已建议学习小提琴的人应当这样做。20 世纪初多尔梅奇(Arnold Dolmetsch)在他年幼的小提琴学生身上,也成功地使用了这种方法(也就是如今铃木及许多集体班小提琴老师为年幼的小提琴学生在指板上贴胶布或用涂改液将音位标出几条白线的‘可视音准’法)。克罗姆这本教科书的第二版中有一段话是最早关于大提琴尾柱的一些有趣的建议:

我们可以将这件乐器看成是一把大的小提琴,但持琴的方法不同,第四根弦靠近运弓的手背,由于身体要向下弯曲,乐器的下半部就放到双腿之间,由膝盖支持。但是为了学者的方便,我们建议在拉弦板的尾柱上钻个洞,装一根木棍支撑在地板上,必要时可以拿掉[①]。

加维涅[②]是继列克莱尔之后,法国小提琴界的领袖,他的《24 首日常练习》(1794)代表了整个 18 世纪小提琴演奏技术的高峰,是帕格尼尼之前最难的练习曲。这本练习曲在左手方面对快速换把和伸指有相当苛刻的要求,虽然没有用到音高的极限,但音程的大跳,从第四到第七把位

---

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的大提琴家》,世界文物出版社 1996 年 7 月第 1 版,第 75 页。

② 加维涅(P.Gavinés 1728 — 1800)是法国小提琴家、作曲家。1741 年在巴黎的‘圣灵音乐会’上露面,1773 — 1777 年担任指挥。1795 年起任新成立的巴黎音乐院教授,他对发展法国小提琴学派有重要贡献。作品有 6 首小提琴协奏曲、《24 首日常练习》、小提琴奏鸣曲及二重奏等。

的复杂乐句等都很典型；在右手方面则着重灵活多变的弓法训练；风格从古朴到浪漫兼而有之，每一首都包含着不同的情绪和技术问题，它至今仍用作高级技术训练的补充教材而被广泛使用。菲奥里洛（F.Fiorillo 1755—1823）的《36 首随想曲》不但涉及到所有的技术方面，而且有很充实的音乐内容，每一首都像乐曲那样形象鲜明。斯波尔曾为它做了第二小提琴声部，托特海姆为它做了钢琴伴奏，20 世纪上半叶的小提琴家，如：约克、蒂博、埃尔曼还在音乐会上选用这些随想曲，库贝利克演奏的随想曲第 28 首（是练习跨弦技巧用的）趣味不凡，有些教师还喜爱将这些随想曲用作全班学生的齐奏，直到现在，这些随想曲还作为克鲁策尔《42 首练习曲》和罗德《24 首随想曲》的补充教材而被广泛地使用。

法国大革命（1789—1812）后建立了世界上第一所音乐学院（1795）——巴黎音乐院，自此音乐艺术在巴黎开始了它的极盛时代。克鲁策尔、巴约和罗德三人合编的巴黎音乐院第一部标准教材《小提琴教程》（1803）以及列瓦索尔、卡特尔、鲍迪奥和巴约四人合编的《大提琴教程》（1804），使欧洲的弦乐教学水平提高到了一个崭新的阶段。克鲁策尔的《42 首练习曲》在小提琴教学文献中占有独特的地位。它涉及演奏技术面广，内容丰富，每一首练习的目的都很明确——集中和深入地解决一个特定的演奏技术问题，堪称基础练习的百科全书，又是考验学生能否继续向高级阶段发展的试金石，甚至高水平的演奏家也把它作为整理、巩固和提高演奏技术的练习材料。需要指出的是，这本教材在编排上是以技术的不同类型为划分的依据，而不是按技术的难度作循序渐进的系统安排。这就需要现在的教师们根据学生的具体情况，在顺序上加以调整和加入其他相应的辅助材料。罗德给我们留下一份珍贵的遗产，这就是《24 首随想曲》。这本教材充分显示了他的创作和教学才能，既是练习纯净音准的极好练习，同时也是练习美好发音的珍贵材料。他用 24 个不同调性、复杂的左手技术和一些必要的典型弓法，把演奏技术和艺术内容有机地结合起来。罗德的《24 首随想曲》与克鲁策尔的《42 首练习曲》明显的不同是音乐性更强，更多地采用把左、右手基本技术结合起来的综合性训练。

法国大提琴家路易·杜波（J.L.Duport 1749—1819）撰写了大量的论述大提琴演奏问题的论文，全面总结了当时的各种演奏技术问题，诸如持琴、调弦方式、谱表、指法、揉弦、换把、双音等技术要点。这些理论，至今仍是现代大提琴演奏的基础，具有现实意义。论文最后附有的 21 首练习曲（其中 1 首是哥哥写的，1 首是贝尔托写的）和克鲁策尔的练习曲一样，被认为是进入高级程度前的必修教材。

意大利小提琴家、作曲家布鲁尼（A.B.Bruni 1751—1821，普格纳尼的学生）发表于巴黎的《25 首中提琴练习曲教程》，受到法国学派克鲁策尔、巴约、罗德的影响，同样反映出从意大利小提琴演奏学派所获得的知识和技能。这部教程由两个部分组成：第一部分是篇幅不长的预备练习，包括基本训练、音阶和中音谱表的基本知识。第二部分是主要部分，包括 25 首练习曲。布鲁尼的《25 首中提琴练习曲教程》在 19 世纪和 20 世纪的欧美多次再版，可见其影响之大，流行之广，直到今天仍然具有重要意义。

意大利另一位小提琴家、指挥家和教育家坎姆帕诺里（B.Campagnoli 1751—1827）的教学包括小提琴和中提琴两种乐器，他的小提琴《新教程》和为中提琴写的《41 首随想曲》是 1805 年在德国的莱比锡发表的。小提琴的《新教程》直至 19 世纪在英国和美国还被广泛使用，并不断再版。中提琴的《41 首随想曲》经受住了时间的考验，直到现在仍然是一部很好的教材。这是作者在注意到演奏中提琴时（独奏、室内乐重奏和管弦乐队合奏）必须同时发展左、右手技巧的这一基本原

理的基础上写出来的，因此对演奏者大大有益。《41 首随想曲》采用了音阶、琶音、双音以及各种弓法等，其中的几首随想曲还可以作为音乐会曲在舞台上演奏。

18 世纪下半叶德国最重要的大提琴家罗姆伯格（B.H.Romberg 1767 — 1841）于 1839 年完成了一本大提琴教材并把这本教材的手稿交给了巴黎音乐院，后来在巴黎、德国、奥地利和英国出版。

## 第七节　古典主义时期的弦乐艺术风格和演奏美学观点

前古典主义音乐的出现结束了巴罗克风格统治的时代。这时的听众成分大变，新生的资产者们涌入音乐厅和剧场，迫切要求享用他们需要的艺术，在演奏审美上顺应时代创造出新的风格，这个历史任务落在法国学派的肩上。完成这个审美时代性转变的是这个学派的杰出代表，被尊为“现代小提琴演奏之父”的维奥蒂。维奥蒂所取得的成就与他敬佩的老师普格纳尼对他的影响是分不开的，普格纳尼的演奏风格雄浑而充满力量，同时又富于表情和歌唱性，维奥蒂长期追随其师深得教益，在演奏和创作上开拓审美的新路子，对 19 世纪小提琴演奏风格以巨大的影响。他的创作和演奏，在风格上完全一致——气度高尚、感情悲壮，精神饱满、热情澎湃，同时又端庄纯朴、有坚强的理智来控制。他的审美原则体现在演奏艺术的手法上，被《音乐论坛报》（1811 年 7 月 3 日）概括为：“第一，洪亮、强大、丰满的声音；第二，与此相融合的是充满力量，具有穿透性，歌唱般的连音；第三，是通过多变的运弓所产生的多样、优美和色彩明暗。”[①]巴黎的《音乐年鉴》认为维奥蒂的演奏审美的创新处于同时代人最高的地位，特别称颂他那“为给自己声音以清晰特性和灵魂，运用指法和弓法的胆量”[②]。

克鲁策尔、巴约和罗德三人既是同一个学派又各具独立性格：克鲁策尔的演奏热情而强烈，音色饱满，分句清晰，音准极好，能充分表现音乐中的力度感，他除了丰满的连音奏法出众以外，又具有难得的音乐句法的直观领悟性；巴约的演奏以高贵而有力的声音，干净纯朴而有活力的音乐风格而著称；罗德在全盛时期是法国学派最完美的代表，他既受过维奥蒂的严格训练，技巧扎实，音准精确，又具有法国特有的气质和韵味——风趣、华丽、辉煌雄壮，音色灿烂而又有穿透力；他生活在法国大革命时代，其作品及演奏风格都带有时代气息，显露出雄辩的热情、英勇的挑战和深情的赞颂。克鲁采尔、巴约和罗德三人除了各自独特的风格之外，还具有相对统一的共性——以典雅优美的运弓、辉煌的左手技巧以及注重内在表情力量而著称，这些共性就成为维系法国学派一脉相承的传统。

法国提琴学派文化修养的深度和他们十分注重演奏的风格感在当时也备受赞扬。德国小提琴家斯波尔曾著文说到巴黎提琴家们中间要数克鲁策尔兄弟最富有文化修养，贝多芬听到克鲁策尔的演奏后曾向鲁道夫宣称：“比起那些空有其表而无内在东西的炫技能手们，我更喜欢他的朴实和自然。”[③]巴约以风格纯正、高度的分析能力，格调高雅的文笔而受人尊敬，他于 1814 年在巴黎举行的一系列室内乐演奏深受门德尔松和斯波尔的称赞。罗德最重视风格感，虽然他的技术水平很高，但是他的技巧从来是被优雅的艺术趣味所驾驭，绝不受单纯炫技主义所驱使。他演奏

①②③ 转引自韩里《审美较量与演奏者的成就》——弦乐艺术的根基之二，《中央音乐学报》1989 年第 2 期，第 67 页。

中的内心倾诉和哀伤的情绪是很感人的。

法国学派在进行了表情性的品格、民族性的特征和时代性的转化等重大变革以后，才具有很高的演奏审美的“规范”，法国学派的审美成就为欧洲各国提琴家们所仰慕，随着时代的发展，在世界范围内的影响越来越大，并逐渐取代了意大利学派的领先地位。

思考题

演奏是审美的活动，演奏审美的发展既有赖于演奏者自身的素养和创作才能的体现，也和一定的社会、民族、听众的审美习惯和评价有极大的关联。弦乐演奏美学发展史上的每个时期均有主要的两大对立流派，二者互相排斥、又互相渗透，这种学术上的争鸣，推动着弦乐演奏艺术的发展。联系弦乐艺术发展史上不同流派的演奏美学观点，思考我们如何借鉴、提高和发展具有高度的演奏审美观。

## 第八节　维也纳古典乐派对弦乐艺术的贡献

18 世纪下半叶，维也纳成为欧洲第二个音乐文化中心，与巴黎齐名，西方音乐在这里获得高度的凝聚与发展，形成了对近现代西方音乐具有典范意义的维也纳古典风格。海顿、莫扎特、贝多芬三位作曲家，稍后还有舒伯特等大师，他们除了对交响乐、钢琴以及其他形式和体裁的音乐有巨大的贡献之外，在弦乐艺术方面也给后人留下一笔珍贵的遗产。

### 一、协奏曲及独奏与乐队的作品

海顿、莫扎特、贝多芬三位大师在这一领域共创作有以下作品：海顿写过 3 首小提琴协奏曲和 2 首大提琴协奏曲；莫扎特作有 5 首小提琴协奏曲以及小提琴和中提琴交响协奏曲；贝多芬写有小提琴协奏曲、2 首小提琴与乐队浪漫曲以及钢琴、小提琴、大提琴三重协奏曲。

#### （一）海顿的协奏曲

海顿（F.J.Haydn　1732 — 1809）是维也纳古典乐派的一位重要的作曲家，尽管他的音乐不如莫扎特和贝多芬的那样丰富多彩和深刻，但是他的创作对古典乐派的形成具有重要的历史意义。海顿的音乐明快、乐观、幽默、充满了生气。海顿的魅力和诗意来自于艺术上的完美、和谐、均衡和心灵上的质朴、愉悦和优雅。他乐天安命于生活的环境，然而对音乐艺术的追求却孜孜不倦。

海顿的协奏曲不像莫扎特的协奏曲在作品中占有中心的位置。这可能与他是作曲家的身份有关。他虽然不是一位出类拔萃的演奏家，但是与莫扎特和贝多芬一样都学习过小提琴，而且能演奏。莫扎特写过许多弦乐和管乐协奏曲，惟独没有写过大提琴和小号的协奏曲，而恰恰大提琴和小号的协奏曲是海顿最成熟、最佳的协奏曲。他的 2 首大提琴协奏曲和 1 首小号协奏曲是协奏曲文献中的珍品，有人甚至把海顿的 D 大调第二大提琴协奏曲与舒曼、德沃夏克的大提琴协奏曲一起称作最优秀的“三大协奏曲”。

20 世纪对海顿研究最轰动的发现是 1962 年布拉格国家图书馆的 O.博尔柯特发现海顿一部失落的 C 大调大提琴协奏曲的手稿，此稿很快就得到了确认。1962 年这部协奏曲在布拉格音乐节首场演出后迅速成为大提琴曲库中最流行的协奏曲之一。C 大调大提琴协奏曲可能作于 1765 年，是为匈牙利公爵埃斯特哈齐家族乐团的奥地利大提琴家约瑟夫·威格尔而作。18 世纪 60 年代海顿创作的一些交响曲也有不少大提琴独奏的段落，都是为这位大提琴家而写的，这些段落显

示出威格尔具有无与伦比的技巧，特别是第13交响曲的慢乐章和这部协奏曲的慢乐章，无论在情绪和作曲技巧上都有异曲同工之妙。第一乐章的附点节奏、切分音和宫廷优雅的气息是这部协奏曲最明显的特点；第三乐章以恢宏的气势展开，具有史诗般的均衡和气度。可以说是那个时期海顿所有协奏曲终乐章的顶峰之作，也可以视为维瓦尔迪大提琴协奏曲之后的一个杰出范本。

D大调大提琴协奏曲作于1783年。此时的海顿51岁，创作风格日趋成熟，写作技巧也达到炉火纯青。因而在这部协奏曲中体现出成熟的古典风格：结构坚实严谨，旋律线条分明，和声简洁而富有动力。作为协奏曲采用较小的乐队编制，除了弦乐组外，仅有两只双簧管和两只圆号。全曲既充分发挥了独奏乐器的技巧潜能，又使独奏与乐队音响巧妙结合，是古典协奏曲的典范之作。这部协奏曲旋律纯净、优美而流畅，充满了健康、明朗的表情，乐曲一开始就进入佳境，让人体味到无限的美感。无论是第一乐章生动有力的第一主题，第二乐章极富歌唱性舒缓的主题，还是第三乐章回旋曲的旋律均让人一听就难以忘怀。它一直是大提琴家们最喜爱演奏的曲目之一。

海顿写过3首小提琴协奏曲，而以《C大调第二小提琴协奏曲》最为著名。此曲大约作于1761—1765年间，是海顿早期作品风格华丽的代表，自始至终显得轻松典雅。同他成熟时期的D大调大提琴协奏曲和小号协奏曲所采用的对比主题和主题发展的原则不一样，他通过主奏和齐奏的交替，用不同的调性反复演奏每一个动人的旋律，明显地有回归曲式（Ritornello）的影响，而不是在展开、再现、变奏中变化、发展和丰富主题材料。尽管如此，此曲妩媚多姿的旋律，特别是第二乐章的慢板无疑奠定了古典主义小提琴协奏曲的基本特性：悦人耳目，甜蜜如醪。这种特性后来在莫扎特的5首小提琴协奏曲中得到了美仑美奂的显现。

### （二）莫扎特的协奏曲

莫扎特（W.A.Mozart 1756—1791）作为音乐神童主要表现在他幼年精湛的钢琴和小提琴演奏。他是一个集演奏与作曲于一体的艺术大师。据莫扎特家的好友、宫廷小号手安德鲁斯·斯查特勒记载[①]：有一次在莫扎特家演奏室内乐时，我们都为一时缺少第二小提琴手而苦恼。这时只有4岁的莫扎特要求能否让他演奏这个声部，父亲莱奥波德拒绝了这个孩子大胆的请求，因为他从未经过第二小提琴的训练，是不能演奏这个声部的。但莫扎特说演奏第二小提琴不需要事先练习。这样我就让莫扎特随我们一起演奏。很快我就发现我的顾虑是完全没有必要的。我放下琴，看见莱奥波德热泪盈眶，对此景此情十分满足。当演奏完毕，掌声群起时，莫扎特变得十分兴奋，又要求演奏第一小提琴。出于好奇，我们同意让他尝试一下。尽管有不少错误，但不同寻常的演奏技巧却十分明显。他一直和我们保持一致，没有一点生硬。从这个记载中我们发现莫扎特与小提琴同他和钢琴的关系一样，十分亲密。

莫扎特创作了近50首各种乐器的协奏曲——20多首钢琴协奏曲，5首小提琴协奏曲以及为长笛、单簧管、大管、圆号等乐器写的协奏曲，确立了古典协奏曲的形式原则，在音乐史上具有重要的意义。他运用古典主义音乐形式原则，对巴罗克三个乐章协奏曲进行了发展：确定了第一乐章奏鸣曲式的主题对比原则。为突出乐队与独奏之间的竞争，第一乐章常采用双呈示部，即第一个呈示部由全体乐队演奏，独奏声部到第二个呈示部方才进入。独奏声部的个性更加鲜明，而乐队的色彩也丰富起来，独奏与乐队之间的关系，就像一部戏剧中的两个主要角色。这一切推动了协奏曲内涵的深化。第二乐章比较抒情，歌唱性强。第三乐章速度较快，常常带有民间歌曲、舞曲

---

① 萧韶编著《德奥古典音乐大师经典指南》，江苏人民出版社，1996年4月第一版，第139页。

的风格。为了强调小提琴协奏曲所固有的辉煌效果，莫扎特在他的小提琴协奏曲中引入18世纪歌剧咏叹调中歌唱家们炫技的华彩乐段用法。在乐章结束之前，乐队停留在一个终止四六和弦上，然后休止，独奏者开始即兴演奏，根据乐曲的主要主题材料加以发挥，是演奏家们炫耀技巧的段落。可是，莫扎特自己的即兴演奏都没能保存下来，现代的小提琴家演奏莫扎特小提琴协奏曲的华彩乐段，是后来著名的莫扎特作品的解释者费尔南德·达维德、约阿希姆和克莱斯勒等人写的。

莫扎特的小提琴协奏曲在他的大量小提琴作品中占据主要地位。他的5首协奏曲集中写于1775年的4月至12月间。当时19岁的莫扎特在萨尔茨堡，是宫廷的首席小提琴手，而且多次以小提琴独奏家的身份在萨尔茨堡及其他地方演出。尽管这些曲子受到波希米亚作曲家约瑟夫·米斯里维切克、意大利作曲家鲍凯里尼和海顿的影响，但仔细分析这些协奏曲，从第1首到第5首，可以明显地看出莫扎特对小提琴技术的掌握在不断成熟，在创作构思和写作技巧上每一首都具有独创精神，都有着极大的进步。这种仅仅一年当中的进步是何等的惊人啊！

5首小提琴协奏曲有着许多共同的特点，那就是风格典雅，旋律优美如歌，洋溢着青春的热情，充满了生活的快乐。在这里，我们很少能发现戏剧性的冲突和复杂、强烈的情感，这些小提琴协奏曲是小提琴娴熟的技巧和意大利甜美如歌的旋律的结晶。特别是其中的第三、四、五协奏曲广为闻名，正如莫扎特对父亲所说，在这里，“专业行家可以得到满足，而业余爱好者也可以赏心悦耳”①。

《G大调第三小提琴协奏曲》（K.216）较前两首协奏曲，艺术风格有了新的发展，其显著的特点是：乐队伴奏声部有精细的发展，曲调的进行非常清晰，特别是管乐器的作用加强了，弦乐器则采用一些变换色彩的做法。莫扎特在这里力图使独奏声部和乐队各个声部都各具个性，并达到了和谐均衡，整个协奏曲以合奏与独奏对答的形式展开。德国著名音乐评论家A.爱因斯坦曾给予高度的评价：“这里，莫扎特的音乐语言变得更加深刻了，慢板乐章仿佛是凭着神力创造出来似的。”②

第一乐章采用奏鸣曲式写成，旋律流畅，感情明朗而朴实，音乐性格朝气蓬勃又庄重典雅，两个主要主题材料构筑起全乐章的框架，它完整而清澈，有着连续不断的感觉。第二乐章是三段体的浪漫曲，旋律气息宽广如歌，是莫扎特抒情感人的篇章之一。两只长笛替代前后乐章的双簧管，它如梦似幻又倦慵缠绵的音响同加有弱音器的弦乐声浑然一体，给音乐蒙上了一层忧郁和冥想的色彩。管弦乐队与独奏小提琴富有表情的对答，如同水彩画的精致色彩一般，在这里组成了一幅迷人的音画。第三乐章是回旋曲，各种对比性的音乐形象不断在转换，生动妩媚的田园诗主题与具有幽默风格的民间舞曲或热情洋溢旋律的插段相映成趣，体现了18世纪的协奏曲与民间音乐有着密切联系的普遍特点。

《D大调第四小提琴协奏曲》（K.218）与意大利大提琴家、作曲家鲍凯里尼的《D大调小提琴协奏曲》（大约写于1768年）有很多相似之处，莫扎特从鲍凯里尼那里引用了个别旋律，并采用了相同的形式结构。但这种仿效并没有消减莫扎特的创作个性，他把鲍凯里尼有时只是些轮廓的音乐形象改变得鲜明而独特，并具备了更为完备的艺术形式。同G大调协奏曲（K.216）注重乐队和

① 转引自萧韶编著《德奥古典音乐大师经典指南》，江苏人民出版社，1996年4月第一版，第142页。
② 转引自上海文艺出版社编《音乐欣赏手册》，上海文艺出版社，1982年10月第2次印刷，第387页。

独奏的均衡形成鲜明对比的是，这首协奏曲的乐队伴奏十分简洁，作者似乎全身心地扩展小提琴声部辉煌的技巧。第一乐章十分独特，在第二呈示部时，旋律采用了许多带有即兴变奏风格的手法，具有号召力的主题带有军号合奏的特点，典型的附点节奏使旋律显得格外生动。第二乐章是三段体如歌的行板，独奏小提琴自始至终在乐队的背景上进行独白，流露出浓浓的真情。第三乐章是一首双主题回旋曲。轻盈秀丽的第一主题和生动活泼的第二主题一共出现四次，在中间还安置了一个具有鲜明的民间舞蹈旋律的插段，其中模仿风笛声响的长持续音给人以深刻的印象。

《A 大调第五小提琴协奏曲》(K.219)是莫扎特旋律最为优美、技艺最为高超、配器效果最为辉煌和结构最为独特的小提琴协奏曲。第一乐章在乐队的呈示部与独奏的呈示部之间加入了一个优美的慢板引子，独奏小提琴那富有表情的咏唱暗含着第一主题的胚胎，使齐奏向独奏的过渡更为流畅、自然。在第 45 小节一个全体长休止之后，独奏小提琴才奏出这一乐章热情充沛、坚定有力的第一主题。第一乐章娇媚的风格、轻快的旋律和清澈透明的笔法充分展示了莫扎特小提琴协奏曲的魅力。第二乐章是慢板，采用奏鸣曲式写成，体现了更为丰富的情感。莫扎特以富有力度和深度的旋律深入揭示和充分表达了精细而微妙的心理体验。这是莫扎特时代的人们对生活的热情和渴望的一种表现。第三乐章是回旋曲，莫扎特在这一乐章里，无论是在音乐结构还是在音乐风格上都有新的创造。这个乐章包含三个部分，每一部分都采用回旋曲式。首尾两个部分是小步舞曲，中间部分是根据 18 世纪流行的所谓‘土耳其音乐’风格写成。第一部分标有‘小步舞曲速度’，典雅而柔弱的主题，中等速度的三拍子及典型的小步舞曲节奏，构成一幅 18 世纪宫廷舞蹈的图景。这一主题形象先后出现 3 次，其间插进两个对比性的段落，其音乐更富有歌唱性，也装饰得更为华丽。中间是一个被称为‘土耳其风格’的段落，所谓土耳其风格是莫扎特在欧洲旅行演奏时所听到的土耳其军乐演奏风格，特点是笛子加上花哨的打击乐，这种异国情调的音乐深深吸引着他，在他的歌剧、钢琴曲(如 A 大调钢琴奏鸣曲第三乐章《土耳其进行曲》)中都引用过。这里，速度转为快板，$\frac{2}{4}$拍子，由 5 种节奏生动、情绪欢快的旋律自由组合而成。乐队奏出音响厚实的短句，独奏小提琴以快速轻盈的乐句与它呼应，好似乡村乐师在即兴演奏，把人们从高雅的宫廷舞蹈带到朴素的民间生活场景。接着出现进行步伐般的音乐，低音的和弦像大鼓敲击，高音则像管乐器的演奏。经过小提琴的华彩乐段后，再现小步舞曲的音乐，这时，旋律加以装饰，显得更加轻盈美妙。莫扎特在以上 3 首协奏曲的终乐章有意识地采用了风行于欧洲民间音乐的主题，这不仅仅是造成一种异国情调以活跃气氛，而且作为一种被大力渲染的幽默和完美的设计，赢得了同时代人的喜爱。

有些观点认为莫扎特还创作有两首小提琴协奏曲，其中《第六小提琴协奏曲》(D 大调，K.271a)在 1777 年间写成，后埋没了 130 年的时间不为人所知，到 1907 年，才由德国的一位音乐学家根据柏林国立图书馆保藏的一份抄本第一次出版。同年，罗马尼亚小提琴家埃内斯库(G. Enescu 1881—1955)首次演出这首协奏曲，并为它写了著名的华彩乐段，由于在 1799 年出版的一首莫扎特的《♭E 大调小提琴协奏曲》(K.268)编列‘第六’，这首协奏曲初版时才编为‘第七’，因此，后人有时也把它叫《第七小提琴协奏曲》[1]。至于这两首协奏曲是否是莫扎特本人的原作，还有待继续研究。目前普遍公认和经常演奏的是 5 首小提琴协奏曲。

① 杨名望《世界名曲欣赏》，上海音乐出版社，1998 年 3 月第 9 次印刷，第 91 页。

莫扎特为小提琴和中提琴写的交响协奏曲（K.364），大约在 1779 年秋天完成于萨尔茨堡。莫扎特从 23 岁开始拉中提琴，这是由于他被中提琴丰富鲜明的音色美，被它那充满热情而略带忧郁的音响所吸引的缘故。正是在这一时期，他创作了小提琴和中提琴的交响协奏曲。这部作品全面地反映出他过去的成就与未来的风格特点。值得一提的是，在 18 世纪，中提琴还不是广泛应用的独奏乐器。莫扎特打破了传统对中提琴的偏见，在这首协奏曲中把中提琴作为独奏声部的运用，在那个时代的音乐会中是非同寻常和令人惊叹的。他以高水平的作曲手法和对乐器本质的了解，绝妙地发挥了中提琴的表现性能。中提琴独奏声部流畅自如，可以说极为精美。从运用多种多样的技术手段上来看，在这首作品中，中提琴和小提琴声部达到了完全平衡。

这首交响协奏曲由三个乐章组成：第一乐章是庄严的快板（Allegro maestoso），奏鸣曲式。在管弦乐队的呈示部之后，由小提琴和中提琴相隔八度奏出明快的第一主题，它们合成的音色在此能让人感觉到弦乐器特殊的美妙。第二主题特别优雅，先由小提琴而后由中提琴奏出，接下去在他们彼此间的模仿和竞争中汇合成二重奏。在莫扎特时代，按照传统的惯例，器乐协奏曲的华彩乐段应由演奏者即兴发挥，以此来显示自己高超的技艺。但莫扎特在这首交响协奏曲打破了惯例，自己为第一、二乐章写了很精彩的华彩乐段。它们简洁而极富表现力。尤其是第一乐章华彩末尾的乐句，小提琴和中提琴在十度音程上演奏的旋律极为精彩。第二乐章是行板，音乐崇高而朴实无华。独奏乐器在这里占首要地位，主题贯穿着如歌的音调，它从容不迫，逐渐宽广地展开。开始时是忧伤的陈述，随着旋律的发展直至转调，主题变得激动而有些紧张，从而逐渐明朗起来。如果在第一乐章中，两个独奏乐器基本上相互竞争，那么在这个乐章里，它们彼此之间是在交谈。正如 A.爱因斯坦所说："中提琴回答小提琴如泣如诉的曲调，把我们带进了最温暖的 $^{\flat}$E 大调，这时候揭示了一种最隐秘的感情。"① 第三乐章是急板，明快欢乐的情绪是第一乐章的继续发展，但此处已经是一个发展中的新阶段。音乐学家康斯坦丁·萨克瓦曾评论说："听起来就好像民间舞蹈转动起来的旋风，把狂欢节假面舞会带动得五彩缤纷，令人眼花缭乱，似乎除了控制不住的欢笑，安然的欣喜，开心的滑稽表演之外一切都不存在了似的。"② 在这个乐章中，乐队重新发挥其独立的作用，两个基本主题开始由独奏小提琴和中提琴轮流地叙述，而后相互交织在一起，表述得愈来愈鲜明，多样化的弓法、各种复合音阶及分解和弦等当时弦乐演奏艺术中应有尽有的表现手段在这里得到了自由而广泛的运用。

莫扎特这首为小提琴和中提琴而作的交响协奏曲的首演，是他在萨尔茨堡创作完成之后不久，由小提琴家演奏者布鲁涅蒂，中提琴演奏者哈埃尔·海顿完成的。作曲家对此次演奏不太满意，尤其是对中提琴的演奏。1781 年初，为了欢迎俄国大使德米特里·高里钦公爵，在维也纳的晚会上由莫扎特本人演奏中提琴独奏，小提琴独奏仍由布鲁涅蒂担任，优美的音乐响彻大厅，给听众留下了很深的印象。这部作品，在弦乐艺术史上具有深远的意义，很难指出哪一位出色的小提琴家或中提琴家在自己上演的曲目中没有这部作品，如小提琴家蒂博、伊扎依、克莱斯勒同中提琴家特蒂斯，海菲兹同中提琴家普里姆罗斯，斯特恩同中提琴家特拉姆普列尔，大卫·奥伊斯特拉赫同伊戈尔·奥伊斯特拉赫，西鲍尔同中提琴家鲍里索夫斯基，莱奥纳德·科岗同帕维尔·科岗，斯皮瓦科夫同中提琴家巴什梅特等。当代演奏家们对这部交响协奏曲的解释和处理扩大了人们对它的认识。

---

①② 转引自波尼亚托夫斯基著，吴育绅译《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996 年 10 月第一版，第 66 页。

（三）贝多芬的协奏曲及小提琴与乐队的作品

自莫扎特确立双呈示部的古典协奏曲形式之后，不少演奏家都运用这一体裁写作炫技性很强的作品。维奥蒂、克鲁策尔、罗德这三位大师所写的法国学派的小提琴协奏曲，对贝多芬的小提琴协奏曲创作有很大影响。贝多芬的协奏曲创作基本上遵循着莫扎特开拓的道路，但他把交响曲的某些特点融入其中，为协奏曲注入了深刻的思想内容，独奏声部的主导作用以及技巧性的发展，并没有因为乐队的交响效果而削弱，反而使独奏与乐队有机地联系在一起，共同实现交响性的发展，使协奏曲的思想性和艺术性提高到一个新的水平。因而使他的协奏曲规模更大，音乐形象更加鲜明。独奏声部的地位更重要，乐队的音响也更具交响性。

不过，贝多芬创造的这种新型的协奏曲，巨大的交响音响效果也制造了一种极限，如果协奏曲的交响音乐背景不是作为一种陪衬，如果独奏声部只是借机发挥一下演奏技巧，使自己成为一种助奏的工具，那么就会使协奏曲划入交响曲的范畴中。所以将强烈的交响意识融入协奏曲从而发展了协奏曲的贝多芬，自 1810 年后就不再写协奏曲了。他一共留下 1 首小提琴协奏曲，2 首小提琴与乐队浪漫曲、5 首钢琴协奏曲以及钢琴、小提琴、大提琴三重协奏曲。

贝多芬（L.van Beethoven 1770 — 1827）惟一的一首《D 大调小提琴协奏曲》，作品 61，完成于 1806 年间，题献给他青年时代的朋友斯蒂芬·冯·勃朗宁。这个时期的贝多芬对他的学生——匈牙利伯爵的小姐约瑟芬妮·布伦斯威克产生了深厚的爱情，并在她家的庄园度过了快乐的夏天，称她是‘身旁开放的最美丽的花朵”。贝多芬描写生活的欢乐、幸福以及甜蜜爱情的音乐，保存在这一时期写作的《第四交响曲》，同样也渗透在这惟一的小提琴协奏曲里。

这首协奏曲采用传统的三个乐章结构。第一乐章是快板，采用古典协奏曲带双呈示部的奏鸣曲式写成。乐队演奏的第一呈示部由定音鼓敲出的 5 个音引入，把定音鼓作为‘独奏乐器’使用，这在当时是十分大胆和具有创新精神的。定音鼓的这一节奏型在乐章中不断出现，有时还融入旋律音型之中，具有格外庄重的特点，为音乐高昂的英雄气概打下了基础。同定音鼓的敲击声相应，第一主题庄重流畅，第二主题明澈柔美、从容均匀，充满了温暖和喜悦。两个主题的连接段情绪昂奋、激烈，具有英雄的色彩。第二呈示部开始于一段辉煌有力的引子，这时独奏小提琴在 D 大调属七和弦的基础上奏出装饰性乐句。随后在时而隐约时而大作的定音鼓声衬托下，引出的经过装饰变化后的第一主题比前更加动人。第二主题由独奏和乐队一起奏出，在此，独奏小提琴以对位性的旋律使这一段音乐显得五光十色，耀人眼目，十分突出独奏声部的技巧。展开部主要以引子和第二主题的材料为基础，应用了动机的分解、变化和频繁的转调等手法，音乐的发展自然圆顺，淋漓尽致。再现部从整个乐队的全奏开始，第一主题再现时变得十分威武有力，而独奏小提琴直接从连接部开始再现。第一乐章的华彩乐段是由后人谱写的，其中以著名的小提琴家约阿希姆、克莱斯勒、奥伊斯特拉赫等人谱写的华彩最为著名。

第二乐章是小广板（Larghetto），采用变奏曲形式写成，是凝神深思的集中体现，同前后两个乐章闪耀的光辉相映成趣。基本主题庄严壮丽，配置朴素的四部和声，颂歌般的风格具有赞美诗的特点，颇为感人，由弦乐器加弱音器奏出。这个主题虽经过三次变奏，由单簧管、大管和弦乐器分别奏出，但除伴奏方式外，主题的调性、节奏和曲调都没有明显的变化。接着独奏小提琴的经过句引入了一个新的旋律，它的曲调流畅，优美如歌，具有浪漫主义的抒情性，接近贝多芬的小提琴与乐队的浪漫曲风格。总的说来，这一乐章主要是发展这两个纯朴的抒情旋律，但其中也有热情的爆发，这些插段所造成的对比，也大大加强了音乐的表现力。

充满活力的第三乐章紧接第二乐章的华彩，采用回旋奏鸣曲式写成，是一个热情洋溢、光彩夺目的篇章。轻快活泼的主题简洁生动，令人喜爱，随着音乐的发展、插部的进入和主题的多次再现，像画卷徐徐展开并呈现出斑斓的色彩，充满生机，热烈欢腾。

贝多芬一生共创作了两首小提琴与乐队演奏的浪漫曲。《F 大调浪漫曲》，作品 50 作于 1798 年，《G 大调浪漫曲》，作品 40 作于 1800 年。两首浪漫曲的乐队编制是相同的，即独奏小提琴加 2 只长笛、2 只双簧管、2 只大管和弦乐五个声部，均采用回旋曲式，均突出了小提琴的歌唱性特点。但音乐性格迥然不同，F 大调以旋律优美著称，丰满的织体，透出浓浓的甜美和爱意 ；而 G 大调以注重表现内心情绪见长，单薄和透明的织体与其安谧和沉思的情绪十分相称。这两首浪漫曲是贝多芬流传最广的音乐小品之一，均有钢琴伴奏的改编版本。

贝多芬为钢琴、小提琴和大提琴创作的三重协奏曲，作品 56 作于 1803 — 1804 年间，是题献给好友鲁道夫公爵的。与其他协奏曲相比，这首三重协奏曲遭到许多否定性的批评。此曲是贝多芬为其贵族出身的学生和两位保护人兼音乐家申德勒和克拉夫特创作的，并由这三位在克拉夫特寓所里多次演出。但直到 1807 年这首作品在莱比锡才得以出版，1808 年 3 月由钢琴家缪勒、小提琴家马太（Mattei）、大提琴家多特佐尔第一次在莱比锡公演。由于贝多芬不得不考虑到他的学生有限的技巧，人们可以发现钢琴声部是从教学角度构思的，以符合业余钢琴演奏者的需要。从风格上来看，贝多芬继承了交响协奏曲（Sinfonia Concertante）——两件以上独奏乐器与乐队协奏的协奏曲——的传统。这种协奏曲在当时的巴黎、曼海姆、伦敦特别流行，这些城市充满活力的音乐活动使这种体裁的作品在 1760 — 1830 年间据记载达到了 500 余部。贝多芬在这首协奏曲中保持了相对规范的形式，没有像同期作品那样注入特别新鲜的血液。不过第一乐章豪迈雄壮的气势和第三乐章优雅、迷人、华丽的特点依然能使我们体会到第五钢琴协奏曲和小提琴协奏曲中的气质。

## 二、弦乐器与钢琴奏鸣曲

在第二章中，我们了解到在巴罗克时期两类主要的奏鸣曲（为两个和三个声部写的奏鸣曲）中，演奏旋律线条的独奏乐器占据中心地位，而伴奏乐器处于次要地位，这一时期尚未形成声部间平等的对话。然而，在 18 世纪后半叶这种关系也出现过颠倒的倾向。当严肃的对位风格屈从于洛可可娇媚华丽的风格时，羽管键琴（后来是钢琴）占据了伙伴关系的主导地位。小提琴、长笛等过去的‘独奏’乐器在不损害音乐结构和发展的基础上，常常被忽视，仅居于助奏或伴奏的地位。莫扎特早期的小提琴奏鸣曲就属于这种类型。直到 1778 年，在曼海姆和巴黎旅行中写的 7 首小提琴奏鸣曲（K.296、K.301 — 306）后，他才逐渐而又明显地把握了平等、和谐的真正二重奏的观念。莫扎特式的奏鸣曲通常分为快板—行板—快板的三个乐章。贝多芬继承了莫扎特的三个乐章布局，在第五小提琴奏鸣曲，作品 24 中和第三大提琴奏鸣曲，作品 69 中增加了一个谐谑曲乐章。三个乐章形式——第一乐章快板，奏鸣曲式 ；第二乐章慢板，三部曲式或变奏曲式 ；第三乐章回旋曲式或奏鸣曲式——是古典主义时期和浪漫主义时期二重奏鸣曲的特点。

莫扎特和贝多芬在这一领域共创作有以下作品 ：（1）莫扎特的 35 首小提琴与钢琴奏鸣曲 ；♭B 大调大管与大提琴奏鸣曲（K.292，1775）；（2）贝多芬的 10 首小提琴与钢琴奏鸣曲 ；（3）贝多芬的 5 首大提琴与钢琴奏鸣曲。

（一）莫扎特的小提琴与钢琴奏鸣曲

莫扎特的小提琴与钢琴奏鸣曲创作几乎贯穿了他的一生。从 1764 年 8 岁时创作的 4 首“由小提琴助奏的羽管键琴奏鸣曲”(即 K.6 至 K.9)到 1788 年创作的最后一首小提琴与钢琴奏鸣曲(K.547,F 大调)，他一共写有 35 首小提琴奏鸣曲。其中值得一提的有 e 小调小提琴奏鸣曲(K.304),这是莫扎特惟一的一首用小调写的小提琴奏鸣曲,在他优美甜蜜的、天真烂漫的和充满青春气息的小提琴奏鸣曲中可谓独具特色。1778 年,莫扎特在巴黎沉浸在谋职失败和慈母去世的痛苦之中,这首作品的感情格外强烈,带有抑制不住的悲凉色彩,反映了他当时内心世界的真实状态。同 e 小调小提琴奏鸣曲作于同时期的 D 大调小提琴奏鸣曲(K.306)风格像辉煌的协奏曲，显示出莫扎特小提琴奏鸣曲典型的特征:优美、丰富的旋律,天真、朴素、充满青春活力的气质。莫扎特的 E 大调,K481 和 A 大调,K.526 小提琴奏鸣曲,是莫扎特整个室内乐作品当中最为成熟的代表作,不仅比以前的作品更为充实,更具深度,而且更富情趣,反映了莫扎特成熟时期中丰富而强烈的情感,充分显示出古典大师丰富的内心世界。

《♭B 大调大管与大提琴奏鸣曲》(K.292,1775)是莫扎特惟一的木管与弦乐的二重奏。第一乐章是步伐稳健的快板。在大提琴的拨奏和琶音音型背景下,大管时而展示着优美的旋律,时而沉浸在欢快的跳音和充满技巧的经过段中。整个乐章洋溢着温暖、友爱的气氛。第二乐章大提琴富有个性的音型和大管如歌的旋律融合成一体,构成一幅恬静的诗意画面。第三乐章是轻快、清新的回旋曲,尽管回旋曲主题由两件乐器分享,但弦乐器和木管乐器的特性对比异常鲜明,体现了刚柔相济的魅力。

（二）贝多芬的小提琴与钢琴奏鸣曲

贝多芬的小提琴与钢琴奏鸣曲,继承了莫扎特同类作品的传统,但很快就探究出一种新的近代风格的二重奏的写作方法,使钢琴与小提琴获得完全均衡、对抗、和谐和立体的重奏效果。这样,贝多芬使小提琴奏鸣曲,从以往仅限于沙龙音乐的窄小空间脱离出来,成为可以在大庭广众前震响的壮丽音乐。贝多芬的 10 首小提琴奏鸣曲大致可分成四组：

第一组:作品 12 的三首,属于未成熟作品,受莫扎特等前人的影响,但贝多芬独特的革新手法已在滋长萌芽。三首作品均采用第一乐章快板奏鸣曲式,第二乐章慢板三部曲式,第三乐章轻快的回旋曲式,这种快—慢—快的维也纳古典乐派的传统。三首作品创作于 1797—1798 年间，1799 年在维也纳出版,是题献给意大利音乐家萨里耶利(Antonio Salieri 1750—1825),此人不仅小提琴演奏相当出色,并以歌剧作曲家闻名乐坛。当时在维也纳担任宫廷乐长之职,贝多芬初到维也纳时(1792—1802)曾跟他学习歌剧音乐作曲法。

第二组:作品 23 和作品 24 两首,显示出相当的进步和飞跃(与作品 12 比较),强烈地表达出贝多芬典型的音乐特点。两首作品中钢琴和小提琴的安排已相当完美。这组作品的另一特色是贝多芬给两首作品赋予对比的乐思,这种以两个互不相容的性格构成的对比手法,正反映出贯穿他全部创作生涯的独特个性。在他的作品中,如《命运》与《田园》两首交响曲,就是极为典型的实例,这种相似的现象也发生在作品 23 和 24 中。我们很容易偏爱明朗、舒畅的作品 24,致使作品 23 常常被人忽略、冷淡。实际上,作品 23 所表达的深邃不安的乐思,在本质上更接近贝多芬的真正面目。因此,把两首作品对照演奏或欣赏,我们可以更全面地了解贝多芬幅度广阔的音乐构思能力。

作品 23 和 24 同为 1800 年之作，贝多芬把这两首奏鸣曲题献给弗里斯伯爵（Moritz von

Fries 1770—1826)，弗里斯是维也纳的一位银行家，也是有名的艺术爱好者，在他的沙龙中经常举行以音乐为中心的社交活动。贝多芬曾题献给他第七交响曲及其他作品，海顿最后的弦乐四重奏和舒伯特的《纺车旁的格丽卿》也是题献给这位伯爵的。

《F 大调第五小提琴奏鸣曲》，作品 24，俗称‘春天’奏鸣曲，此名并非贝多芬所起，但这部作品明快流畅、清新生动的特性，还是十分适合这一广为流传的名称。贝多芬的前四首小提琴奏鸣曲均采用三个乐章写成，但在这首奏鸣曲中却采用四个乐章的形式，也就是加上了一个谐谑曲乐章。

第三组：作品 30 的三首和作品 47，正值贝多芬的中期创作，是贝多芬在小提琴奏鸣曲领域的创作达到了顶峰的作品。特别是作品 47，不愧为登峰造极、出类拔萃的杰作。在这首作品中表现出的小提琴奏鸣曲的强烈语汇以及小提琴壮丽的表现力，对贝多芬而言，已使这种乐器达到了极限。如果要小提琴进一步发挥其雄辩的力量，而且仍然能够把心声讴歌出来，实在是不太可能的事。所以贝多芬在完成作品 47 后，就不再有积极性地创作小提琴奏鸣曲的想法，于是从 1803 年到 1812 年 9 年的时间，贝多芬不曾写作此类作品。

作品 30 的三首均写于 1802 年，呈现给俄皇亚历山大一世。贝多芬写作这些音乐时，在维也纳北郊的海里根斯塔特，租借了一间农家的房子，疗养逐渐恶化的耳疾。这三首小提琴奏鸣曲(特别是 c 小调第七奏鸣曲)和作品 31 的钢琴奏鸣曲，正是在与各种苦恼、厄运搏斗中完成的。

《A 大调第九小提琴奏鸣曲》，作品 47 作于 1803 年。贝多芬已完成了《第三交响曲》，第二年又有钢琴奏鸣曲《华尔斯坦》(Waldstein，作品 53)和《热情》(Appassionata，作品 57)等杰作，此时的贝多芬已超脱出以前的风格，而进入独自的境界。以上作品正是贝多芬树立真正自我风格的成果。作品 47 小提琴奏鸣曲在出版时，贝多芬在乐谱上写道：钢琴与小提琴以协奏曲风格合奏的奏鸣曲。这是一首比一般小提琴奏鸣曲有着更为华丽灿烂的演奏技巧的音乐，要求两个具有高超的演奏技巧和丰富的艺术表现力的演奏家，以庞大恢宏的气势，倾注全副精力演奏的奏鸣曲。

第四组：作品 96，创作于 1812 年，与贝多芬的第七、第八交响曲为同时期之作。这首作品是为了 1812 年法国著名小提琴家罗德来维也纳时，与贝多芬的资助者、钢琴学生鲁道夫大公合奏而特别写作的。全曲四个乐章均洋溢着丰富的幻想，浓厚的浪漫主义色彩，流露出贝多芬晚期创作的特点。

### (三) 贝多芬的大提琴与钢琴奏鸣曲

贝多芬一生为大提琴和钢琴写作有 5 首奏鸣曲和 3 首变奏曲。他的 5 首大提琴奏鸣曲(包括初期 2 首，中期 1 首以及晚期 2 首)，显示出各个时期不同的风格特点及写作手法。

大提琴在贝多芬的时代，成为独奏乐器的时间并不长，但在贝多芬的第一部编号作品 3 的一组钢琴、小提琴和大提琴三重奏中，大提琴就扮演了相当独立的角色。贝多芬为大提琴和钢琴写作的 5 首奏鸣曲已赋予这种乐器以真正的独奏性格，不论是句法或旋律，均表现出最丰富的内容，使其产生和钢琴对等的力度，而表现力也很富戏剧性。

贝多芬在大提琴奏鸣曲中，省略了一般认为能尽情发挥出大提琴表现力的徐缓乐章(除第五奏鸣曲以外)，大胆地在奏鸣曲的开头采用庞大的引子。这样，虽然省略了徐缓乐章，但从引子及第一乐章的副部主题上可以看出，贝多芬充分了解大提琴在持续的如歌的表现力方面，远比钢琴突出。第一和第二奏鸣曲的引子均标明持续的慢板(Adagio sostenuto)，而且在慢速度时，尽可能避免暴露钢琴的短音用法，使得两件乐器得以紧密融合。如此大提琴和钢琴的用法，或许是由于当时的钢琴在音量的持续力方面尚显微弱的缘故。近代钢琴的演奏能力较贝多芬时代有惊人的

进步，但大提琴相对变化较少。那么，今天我们演奏大提琴奏鸣曲时，钢琴为适应大提琴，则应避免过分使用踏板。否则，大提琴将被钢琴吞没。

作品5是由F大调和g小调两首大提琴奏鸣曲组成，作于1796年2至7月访问柏林期间，献给爱好大提琴的普鲁士国王威廉二世（Frederick William Ⅱ）。海顿的6首四重奏，作品50（1787）和莫扎特的3首《普鲁士》四重奏（1789）都是献给这位国王的。贝多芬同宫廷第一大提琴家皮埃尔·杜波一起亲自为国王演奏了此曲。

5首大提琴奏鸣曲中最出名的一首是A大调第三奏鸣曲，作品69。此曲完成于1808年初，与第五交响曲《命运》、第六交响曲《田园》、第五钢琴协奏曲《皇帝》等为同一时期的作品。充满了贝多芬中期创作中不屈不挠的刚毅个性、旺盛炽热的感情和充实紧凑的内容。曲中洋溢着光辉明朗的性格，钢琴的处理极其奔放，大提琴的处理也比前两首更为大胆，所使用的音域也更为宽广，表现出多彩而有深度的内容，大提琴和钢琴的融合方式巧妙无比。这一切特性，使这首奏鸣曲显得更为出类拔萃。

作品102是贝多芬最后的两首大提琴奏鸣曲，与作品69相隔了7年之后，于1815年完成的杰作，也是贝多芬在1815年创作的惟一重要的作品，标志着贝多芬‘晚期风格’的开始。《C大调第四大提琴奏鸣曲》，作品102之一的草稿上写有：为钢琴和大提琴而写的自由奏鸣曲，结构极其自由。全曲分为五个部分，但非五个乐章的形式，而是从头到尾一贯演奏的单一乐章形式，是一首幻想风格的奏鸣曲，开始的两个部分不停歇地演奏，在附加延长记号的一小节休止后，接下去的三个部分又是不停歇地演奏，给人感觉像是两个乐章的形式。在这里我们可以发现，贝多芬把对音乐结构的注意已放到第二位，他为了更符合音乐表情的要求，开始寻找一种自由、灵活而且富有变化的形式。这种趋势在其最后的钢琴奏鸣曲和弦乐四重奏中表现得更加突出。除了结构的特点以外，第四大提琴奏鸣曲表现出贝多芬晚期音乐风格中内省而深邃的意境。大提琴的处理方式不及第三奏鸣曲大胆，但更为精练、细致，是充分发挥大提琴特有的沉思与幻想性格的杰作。

《D大调第五大提琴奏鸣曲》，作品102之二不像第四奏鸣曲那样的幻想风格，而是依循三个乐章的古典奏鸣曲，即第一乐章是十分精练的快板，同时打破了前四首在第一乐章的开始采用引子的习惯；第二乐章是具有崇高气质的慢板；第三乐章是快板，在奏鸣曲式中插入了赋格段。贝多芬在这里企图采用巴罗克式的复调手法来控制内心世界充满既不能排除又不能解决的压抑和痛苦。他所创造的错综复杂的赋格风段落是属于贝多芬精神世界的。

### 三、弦乐四重奏

室内乐一词原来指在房间内‘家庭式’等较小场所演奏（演唱）的音乐。现在的用法其涵义已与任何具体的演出场所无关，一般情况下指（并非专指）重奏音乐——演奏者从两个人到八九个人不等，每个人演奏一个声部。这一点与管弦乐不同，管弦乐中每一个声部有2~18个演奏者演奏。室内乐的基本性质是亲切与精致，在这种音乐中，我们既找不到交响乐中的波涛和雷鸣，也找不到歌剧舞台上的宏伟气势，它的戏剧性是内在。每一种乐器都要充分地表现自己，但演奏风格又不同于独奏家风格，演奏家应作为整体的一部分发挥作用。

古典主义时期是室内乐的黄金时代。海顿、莫扎特、贝多芬和舒伯特建立了真正的室内乐风格，这种风格具有同辈之间友好谈话的性质。由两把小提琴、一把中提琴和一把大提琴演奏的弦

乐四重奏在古典室内乐中占据了中心地位。它们是各种乐器组合中融洽关系的理想形式，适宜演奏具有细腻和纯粹风格的音乐。海顿是第一个充分意识到弦乐四重奏在艺术上的潜力并确定了它的形式、风格和特点的作曲家。在音乐史上最早作为清楚、准确地辨认出我们今天所了解的弦乐四重奏的形式和方法的作品，正是海顿的晚期四重奏。海顿在逐渐了解这四件乐器中每一件独特性质方面，走过了漫长的道路，从而确定了与大型管弦乐风格形成鲜明对比的清晰透明、细腻敏感的室内乐风格。同时，完成了相对于其他室内乐组合形式来说的弦乐四重奏风格。



图 3-9　18 世纪的"四重奏晚会"

## （一）海顿的弦乐四重奏

### 1. 海顿早期的弦乐四重奏

海顿早期的弦乐四重奏作品包括作品 1、2、3、9、17、20、33 各 6 首和作品 42，d 小调弦乐四重奏 1 首。海顿著名的《小夜曲》是作品 3 之五的慢乐章，这是他早期慢板乐章中歌唱风格的一个很好的例证。海顿早期的弦乐四重奏创作中有三个重要阶段：

（1）1771 年创作的作品 17 出现了一些新的特征——慢乐章的风格更为丰富、深刻和富有表现力；快板乐章，第一小提琴声部具有更高的技巧——双音、琶音、大跨弦以及最高音域的运用等——海顿在埃斯特哈齐家族乐团的许多年中，很欣赏他的朋友、王子的首席小提琴家托玛西尼（Luigi Tomasini 1741—1808）纯正的音乐特点。无疑，托玛西尼精彩的演奏对海顿的弦乐四重奏写作影响很大，第一小提琴总是占有优势地位。总之，在这里展示了所有传统的演奏技巧。另外，海顿在作品 17 中将旋律材料更加平均地分布在四件乐器上，让第二小提琴也更多地呈现主题材料，并且逐步意识到中提琴和大提琴在弦乐四重奏中的个性，开始让它们承担起连续的过渡段，有时也演奏主要的旋律。

（2）海顿仅在完成作品 17 的一年之后，于 1772 年创作的作品 20 使弦乐四重奏的风格得以定型。这些作品所取得的辉煌成就奠定了他在同时代人中的声望，以及作为古典弦乐四重奏奠基人的地位。一位评论家称这组四重奏就像黎明升起的太阳——好比是当时奏鸣曲风格，特别是弦乐四重组领域升起的太阳。于是，这组作品被冠以《太阳》四重奏的美称。比起以前的四重奏，这组作品更具有节奏特点，主题加以扩大，展开部被更有机地组织起来，四件乐器既有个性也有共性，显示出真正的进步，特别是大提琴已被当作演奏旋律的声部，力度和表情标记已很明确、很普遍。

（3）如果说弦乐四重奏的发展历史有一个分水岭的话，那么它就是 1781 年。这一年，俄国凯瑟琳大帝的儿子保尔·彼得罗维奇公爵访问维也纳，海顿最新创作的作品 33，6 首弦乐四重奏安排为公爵和社会显贵演奏。海顿没有令人失望，这 6 首《俄罗斯》四重奏标志着弦乐四重奏无论在表情上还是技巧上都达到了一个新的高峰。用海顿自己的话来讲，这组四重奏"采用全新的、特殊的手法"，他将代表主要风格特点的主题发展放在首位，旋律包含着各种灵活新颖的音程以及更

加复杂精巧的节奏。当海顿开始构思一部新型旋律特点的作品时，他先将新的旋律打散为动机，然后用各种对位技巧将它们重新组合。这些对位技巧到作品20的赋格为止是从未出现过的，这种方法最好的例证是作品33之二的第一乐章，这首被称为《玩笑》的四重奏，表现出海顿幽默、喜爱开玩笑的性格。作品中有很多停顿，似乎有意让听众中正在闲聊的妇女们"露丑"。

2. 海顿中期的弦乐四重奏

海顿中期的弦乐四重奏作品包括作品50的6首；作品51《临终七言》；作品54、55各3首；作品64的6首弦乐四重奏。在这些作品中，海顿越来越注意到主题材料的统一，主题的展开不仅在展开部，而且也出现在再现部，第一和第二主题不再是完全再现，取而代之的是充分的展开和辉煌的尾声；半音线条的出现显示出受莫扎特的影响（作品50、54、55、64中均采用了半音线条的写法）；终曲以充分展开的奏鸣曲式代替了简单的回旋曲式，慢板乐章多次采用主题与变奏的方法。

1787年海顿创作的6首弦乐四重奏，作品50，题献给普鲁士国王威廉二世（Frederick William Ⅱ，爱好大提琴，很喜欢演奏室内乐。莫扎特的3首《普鲁士》四重奏和贝多芬的两首钢琴与大提琴奏鸣曲都是献给这国王的）。为了使这位显贵的赞助人高兴，海顿将大提琴的抒情性、戏剧性和更为丰富而高难度的演奏技术提高到了前所未有的高度。

1785年，海顿应卡蒂兹（Cadiz）大教堂之约为耶稣受难日创作音乐，题为"耶稣最后的七句话"——《临终七言》，由带有引子和尾声的7个慢乐章组成，描述了耶稣临终前的七句话（分别见于《新约》中的马太、马可、路加、约翰四福音书）和耶稣暂告人世的前后情景。这是一部管弦乐作品，后来海顿把它改编为有伴奏的康塔塔（第一稿1785年，第二稿1796年），声乐部分和宗教歌词由一位教堂音乐家约瑟夫·弗里伯特（Joseph Friebert）在1792年加上的。最后海顿再次改编这部管弦乐作品，将其作为弦乐四重奏出版，编号为作品51。

作品64的第5首，D大调是海顿弦乐四重奏中著名的一首，美名《云雀》。其第一乐章的主题悠然飞翔，就像云雀的歌声在空中回荡。海顿只有少数几部作品达到如此绝顶的效果。

3. 海顿晚期的弦乐四重奏

海顿所有的晚期四重奏在主调与复调风格之间都达到了完美的平衡。此外，曲式上更加自由。给人印象深刻的慢板以及采用引子和各种力度标记都成为海顿晚期四重奏的特点。从作品71以后的弦乐四重奏都具有交响曲的规模，而且半音线条的写法很少使用。

作品71，于1791年在伦敦创作，共有3首，是题献给阿庞伊（Count Apponyi）伯爵①的。在海顿时代的维也纳，弦乐四重奏通常是小范围内演出的音乐形式，而不是为音乐厅设置的。然而在海顿第一次访问伦敦期间（1791年），德国出生的小提琴家J.P.沙洛蒙在他组织的音乐会上演奏了海顿的作品64的6首弦乐四重奏。当代海顿研究专家罗宾斯·兰登在他权威性的论著中指出，《阿庞伊》四重奏也是打算供音乐会演出而写作的。因此它们与过去的四重奏有着性质上的不同，它们似乎是在1794年（海顿第二次应邀访问伦敦）沙洛蒙主持的伦敦音乐节时上演的②。

作品74，作于1793年。3首作品同样是题献给阿庞伊的。浪漫主义的倾向以及自由的调性关系成为这组作品的主要特点。作品74同作品71一样，每一首作品都有引子，而且第三乐章总

① 这位贵族是斯威腾男爵主持的一个音乐团体的成员，这个音乐团体当时以培养巴赫和亨德尔的音乐兴趣而著称。

② 萧韶编著《德奥古典音乐大师经典指南》，江苏人民出版社，1996年4月第一版，第62页。

是小步舞曲。作品74之三俗称《骑士》四重奏，是由于第一乐章的引子（有力的齐奏）具有骑马奔驰的特点而得名。海顿的四重奏中以拟音命名的还有《鸟儿》（作品33之一）、《梦境》（作品50之五）、《青蛙》（作品50之六）、《云雀》（作品64之五）等，但这与标题音乐是完全不同的，因为除个别旋律、段落的拟音外，没有任何场景描写和景色描绘的成分。

1799年完成的作品76，共6首，是题献给厄多第（Count Erdody）伯爵的。这位伯爵1796年娶妻，其夫人后来成为贝多芬特别热情的赞助人。她属于包括阿庞伊伯爵和洛布科维兹王子在内的贵族团体，这个团体以爱乐好施著称。这6首四重奏包括：第1首，G大调；第2首，d小调《五度》；第3首，C大调《皇帝》；第4首，♭B大调《日出》；第5首，D大调；第6首，♭E大调（其中第二乐章是幻想曲）。这组作品是海顿弦乐四重奏写作的顶峰，显示出他成熟的风格和更加直接、精炼及强烈的个性表现，速度上也更快了，小步舞曲更具有谐谑曲的特点，曲式也更加自由，对多声部旋律的对位技巧作了最精细的探索和运用。海顿对技巧大师般的要求和对创新的热衷都充分证明了他当时以至后世的盛誉都属当之无愧的。

（二）莫扎特的弦乐四重奏

莫扎特的音乐风格最突出的特点是明亮、愉快和安详，但同时还包含着更深刻的悲剧性的暗示以及一种潜在的忧郁和敏感细腻的特点。莫扎特一生广泛的旅行演出活动，使他得到了充分地接触新风格、新作品的机会。莫扎特的音乐风格源于那个世界，也与他的旅行生活是分不开的。他的23首弦乐四重奏的创作过程正是这样：

《罗迪》四重奏，K.80于1770年3月在意大利米兰近郊的罗迪写作。这是作曲家首次访问意大利。这部作品显示出受到意大利作曲家萨玛尔蒂尼（G.B.Sammartini 1698—1775）和鲍凯里尼以及意大利北部三重奏鸣曲写作方法的影响（大量简短的旋律，各乐章速度上的安排，统一的调性和总体上的主调风格）。莫扎特在罗迪创作的初期，先采用慢、快、小步舞曲的意大利式三个乐章形式，几年后才增补了一个法国式的回旋曲作为终曲乐章。第一小提琴在这首四重奏中总是演奏旋律材料，第二小提琴与第一小提琴常形成六度、三度和十度进行，而中提琴和大提琴则担任伴奏音型。

在两次到意大利成功的旅行演出之后，莫扎特回到他的家乡萨尔茨堡。从1771年12月到1772年10月创作了3首四重奏（K.136–138），手稿上标记‘嬉游曲’（divertimento），但实际上没有按照‘嬉游曲’的写法，这些作品仅有三个乐章，并且没有小步舞曲（此时期的嬉游曲至少有一个乐章是小步舞曲）。在这3首作品中，莫扎特将主要的兴趣放在两把小提琴声部，两个低声部常以反复的四分音符显示和声的进行。

《米兰》四重奏（K.155–160），1772年10月至1773年3月在米兰写作。6首作品均采用意大利式的三个乐章形式写成，具有协奏曲风格（Concertante style），第一小提琴和第二小提琴与中提琴和大提琴形成对比，或者第一小提琴（独奏）与第二小提琴、中提琴和大提琴形成对比。此外，对两个低声部的兴趣加强了；主要主题有时由第二小提琴陈述，大提琴加以模仿（如K.159）；力度上采用了强烈的和突发性的对比；第一主题和第二主题之间的对比也更加强烈。这6首四重奏值得注意的还有，从第2首到第5首的中间乐章均以小调写成，在忧郁的表情中，可以听到进入青年时期的莫扎特那敏感细腻的情意抒发。

《维也纳》四重奏（K.168–173），1773年8月至9月在维也纳写作。这组作品具有维也纳风格，是在海顿的四重奏作品17和作品20之后创作的，受其强烈影响，显示出一些新的特征：采用

固定有小步舞曲的四个乐章形式；结构的对比变化导致三个较低的声部更加独立和重要；主题展开代替了段落展开；采用新的、更加经济的材料；受海顿的其他影响，诸如采用了慢板引子（K.171）、赋格曲作为最后的一个乐章（K.168 和 K.173）；第一乐章采用带变奏的行板（K.170）以及小步舞曲已具有海顿的诙谐趣味等。这组作品同时表现出较海顿更为大胆的一些尝试，预示了莫扎特晚期的一些风格特点：一些主题的最后部分出现了半音写法（K.168 和 K.170 的小步舞曲）；在主要主题和过渡段之间使用了第三个关系调（K.169 的行板）。

1773—1782 年，9 年之久莫扎特没有写作弦乐四重奏。在这期间，海顿在他的以"全新的特殊方法写成的"作品 33（《俄罗斯》四重奏，1781 年）中确立了主题发展原则和四件乐器完全平等的技术，使作品实现了有机的统一。莫扎特深入研究了海顿的这组作品，吸取其成就的精髓。此外，在这 9 年间，莫扎特的和声风格已成熟，同时还创作了其他体裁的作品，如：12 首交响曲和一部重要的歌剧《伊多梅纽斯》（K.366,1780 年）。由于维也纳环境的刺激和海顿给予他的鼓励和支持，加上海顿作品 33 的影响，莫扎特重新回到已放弃 9 年的弦乐四重奏创作上来。1782 年 12 月，莫扎特开始写作《海顿》四重奏。这组作品不是献给某位显赫的贵族，而惟一的愿望是为了音乐之都维也纳，为了证实他在长期被忽视的弦乐四重奏领域的杰出才能，为了表达对亲密朋友——海顿的崇高敬意。1785 年，当莫扎特完成这 6 首四重奏正式出版时，莫扎特把它们题献给"最亲爱的朋友——海顿"，以表达他深厚的感激之情。同年，莫扎特的父亲来维也纳看望他的儿子，正逢莫扎特的《海顿》四重奏演出，当时海顿演奏第一小提琴，迪特斯多夫演奏第二小提琴，莫扎特本人演奏中提琴，万哈尔演奏大提琴。演出之后海顿与莫扎特的父亲在一旁的交谈中说到："我愿意以上帝的名义对你坦诚地宣布，你的儿子是我所认识的作曲家中最伟大的一位，他不仅有着极高的艺术审美趣味，而且有着超凡的作曲技巧[①]。"

《海顿》四重奏标志着莫扎特弦乐四重奏写作的顶峰。从总体上讲，这组作品规模很大，具有非凡的统一性和对比性。每一段落，不是纯粹的过渡和补充，每一小节都具有主题意义而充满活力。旋律与和声两方面都采用了半音阶性的写法。对位方法广泛而灵活地运用。各个声部强烈的个性组成天衣无缝的整体，它们是多样的、独特的，同时又是平等的、统一的。快板乐章的主题总是歌唱性的，器乐旋律有着声乐的魅力，这一点反映出莫扎特所受的意大利音乐的影响。另外还保留了早期作品的一些特点，如：同一个旋律以十度、三度和六度重复演奏；慢乐章偏爱使用下属调性；尾声经常是很长并带有更多的展开。

莫扎特这组《海顿》四重奏的风格特点可以用两个词来概括："节制"和"精巧"。莫扎特以变化丰富但不是图解式的形式表现了悲观、忧郁、屈从和欢乐等多种情绪。尽管莫扎特了解生活的严峻，但他并没有变得沮丧，他的悲观、忧闷的片段常常与轻松、乐观的段落相对比；尽管莫扎特有快乐的天性，而他并没有捧腹大笑，他的幽默总是带有悲、喜剧一步之隔的特点，他的希望之光中很快将布满阴云，但终究又奇迹般地回到了令人愉快的天气中。这组四重奏给人们带来的是极大的欢乐，我们通过一位伟大向导的眼睛看到了人类情感的不同侧面。有时尽管我们看到了阴暗的池潭，但并不像柴科夫斯基那样的陷入；有时我们看到农夫似的无拘无束的幽默，但我们自己并没有像海顿作品里那样的参入。莫扎特以一种非个人的手法，显示出对客观存在的、反映了我们，又归还给我们的整个人类的感情，这就是古典音乐的本质。所以，了解莫扎特对非戏剧音乐的敏

---

① 张蓓荔著：《弦乐四重奏的技巧与风格》，人民音乐出版社，2001 年 1 月第一版，第 48 页。

感、精炼而有讲究的音乐鉴赏力以及对大量不同人类生活和情感的认识，对于准确地把握这 6 首作品的风格是很有必要的。

6 首《海顿》四重奏包括：K.387，G 大调；K.421，d 小调；K.428，♭E 大调；K.458，♭B 大调《狩猎》；K.464，A 大调；K.465，C 大调《不协和》；其中 K.458 和 K.465 是这组中演奏最多的两首。

《霍夫梅斯特》四重奏（K.499，D 大调），1786 年 8 月莫扎特在维也纳写作。这一年，莫扎特创作了《费加罗的婚礼》和这首弦乐四重奏。K.499 同 6 首《海顿》四重奏一样，都属于莫扎特乃至弦乐四重奏宝库中的精品。这首四重奏在奏鸣曲式的写法上更加自由，预示着舒伯特及浪漫主义弦乐四重奏的风格。小步舞曲被放在第二乐章并且有着许多卡农式的模仿乐段，这在小步舞曲乐章中极为罕见。第三乐章柔板的主题是一首赞美诗，其独到之处是用大调写出了小调愁闷而沉思的效果。这是莫扎特偶尔采用‘忧郁的’的大调一个生动的例证。第四乐章快板，音乐表面上明朗欢快，但骨子里却又一股阴暗忧郁的情绪。

《普鲁士》四重奏（K.575，D 大调；K.589，♭B 大调；K.590，F 大调），是莫扎特在 1789 年 4 月至 6 月为《后宫诱逃》的演出访问柏林期间，受普鲁士国王威廉二世的委托创作的。国王与当时的许多王侯一样酷爱音乐，自己也是一位业余大提琴手。因此，莫扎特在这组作品中有意突出了大提琴的地位，在 K.575 的小步舞曲中为大提琴写了独奏，并且经常采用很高的音域，有时甚至高到 $e^2$。这 3 首作品比起以前的四重奏，采用较为单纯的结构，回到了优美、温和、令人愉快的早期风格。3 首作品当数第 2 首最为动人：第一乐章主题以对位法陈述，富有充分表现力的半音写法以及充满变化和生动异常的转调使其感情丰富而精妙；第二乐章老练地展示了第一小提琴和大提琴悠扬的旋律魅力；在第三乐章的小步舞曲中，半音写法的再次运用表现了心情复杂而微妙的状态。第四乐章极其明显地模仿海顿的作品 33 之二的终曲乐章，以此表达对海顿这位弦乐四重奏之父的敬意。

（三）贝多芬的弦乐四重奏

如果我们对贝多芬的了解仅限于他的交响乐和钢琴奏鸣曲，而不熟悉他的室内乐作品，特别是 17 首弦乐四重奏，这样对这位大师艺术的了解是不够全面的。贝多芬的弦乐四重奏更多地体现了他内心深处的思想、个人信念以及最完美的写作方法。同时，较他的交响乐和钢琴奏鸣曲更多地提供了一个作曲家发展变化的线索。

贝多芬的弦乐四重奏是音乐文献这一领域中最伟大的作品。今天只要翻开任何一张弦乐四重奏音乐会的节目单，几乎很少不包括贝多芬的作品的。各种国际室内乐或弦乐四重奏比赛（如英国朴次茅斯国际弦乐四重奏比赛，澳大利亚墨尔本国际弦乐四重奏比赛，意大利波契亚尼国际弦乐四重奏比赛，加拿大的‘班夫’国际弦乐四重奏比赛等）都将贝多芬的中、晚期作品列入决赛曲目，而日本大阪和德国慕尼黑的国际室内乐比赛更是规定，三轮比赛每轮必奏一首不同时期的贝多芬作品。显然，贝多芬的弦乐四重奏已成为演奏家的试金石，专业四重奏组要在舞台上站住脚就看贝多芬作品的水平了。

贝多芬的 17 首弦乐四重奏大略分成三组：第一组——包括作品 18 的 6 首四重奏，反映出早期的贝多芬吸收了海顿和莫扎特的作品结构及音乐语言表达方式，并且开始运用这些手法为自己的目的服务；第二组——包括作品 59 的 3 首《拉祖莫夫斯基》四重奏、作品 74《竖琴》四重奏以及作品 95《严肃》四重奏，充分显示出成熟时期的贝多芬令人难以置信的、创造性的经历；第三组——包括作品 127、132、130、131、135 和《大赋格》（作品 133）。在这组作品中，贝多芬对新的领域的探索和在哲学深度上取得的成就令人惊奇，有时已达到了极高的境界，这是以前的音乐中从

未有过的。

19 世纪初的维也纳是弦乐四重奏蓬勃发展的中心。在此期间贝多芬创作的 17 弦乐四重奏因其极大地提高了乐器的技巧和表现性而格外引人注目。由于它的每部作品能在不破坏其统一性的前提下，即包含深刻、严肃的主题，又给人以轻松、愉快的享受，充分发挥并拓展了这一体裁音乐表现的可能性，从而使它们凝重地屹立在弦乐四重奏历史的主流中。

1. 贝多芬早期的弦乐四重奏（1798—1801）

贝多芬的早期弦乐四重奏，在风格上有四个方面的特点：其一，受海顿、莫扎特作品的影响，有着更多海顿时的均衡对称、典雅精致的风格，如：作品 18 之二，G 大调四重奏之所以被称为《问候》，是由于第一乐章的第一主题具有宫廷气派的典雅风格。其二，整个作品 18 又是完全贝多芬式的，而不是海顿、莫扎特式的。我们时常会发现在海顿作品里所没有的鲁莽和力量，如《F 大调第一弦乐四重奏》中的谐谑曲乐章的三声中部，在嗡嗡的低音上出现生机勃勃的八度断奏；在第二弦乐四重奏的慢乐章中突然释放的力量；第三弦乐四重奏的终曲那种毫无约束的发动机式的力量。其三，有时在这些作品里也可以看到未来的贝多芬，虽然仅仅是一些模糊不清的轮廓，如第一弦乐四重奏的第一乐章是以一个原始动机为基础精心发展而成；c 小调第四弦乐四重奏第一乐章的主题具有强烈的几乎是变化无常的特点；作品 18 之五的慢乐章显示出贝多芬在变奏手法上的特殊才能。其四，有时我们也感受到了一个在感情的宽度、深度以及强度上都是独一无二的贝多芬，如第一弦乐四重奏深刻的慢板乐章以及作品 18 之六的‘忧郁乐章’那种新的富有表现力的音响。

贝多芬的早期弦乐四重奏在写作手法上强调第一小提琴的作用，第二小提琴和中提琴处于次要地位，大提琴提供和声的低音，一般情况下和声织体多于对位织体，四件乐器很少出现分别的对位线条。结构形式上接近莫扎特的四重奏，均为四个乐章，中间两个乐章一个为慢板，一个为小步舞曲，在调性安排上，四个乐章有三个是相同的调性。6 首作品之间没有联系，但所有作品均在曲式结构、新的技术和统一的风格上显示出他的才能。此外，这组作品多次出现突发性的节奏和力度对比。

2. 贝多芬中期的弦乐四重奏（1806—1810）

贝多芬中期的四重奏以独创而精湛的技术写成：第一，高度组织化的结构，对奏鸣曲式进一步的扩展和采用更加自由的处理，把它改造成庞大的结构，以适于充分地表达自己的思想；突出富有表现力的对比风格，强调主要乐思；扩展了主题展开方法，他的短小而深刻的节奏动机为扩展和发展主题提供了无限的机会，它们以猛烈的力量和气势展开。他把第一乐章的规模扩大，特别是扩大了尾声；他把终曲扩大，使其成为在规模和意境方面与第一乐章相仿的一个乐章，具有交响乐的特点。第二，更多地运用对位手法，对四件乐器的写法更注重发挥其技巧、音色效果及表现力，四件乐器之间采用对话的方式。

贝多芬在完成作品 18 之六的 6 年之后，于 1806 年创作了由 3 首四重奏组成的作品 59《拉祖莫夫斯基》四重奏。这些作品是受俄国驻奥地利大使拉祖莫夫斯基（Andreas Rasoumovsky 1752—1836）伯爵委托而创作的[①]。这位富有的伯爵热爱音乐，有着富丽的宫殿，他经常邀请维也

---

① 年轻的贝多芬初抵维也纳时，受到了有势力的赞助人的欢迎，这些赞助人的名字出现在他作品的献辞中，其中有利西洛夫斯基亲王、洛布科维兹王子、拉祖莫夫 斯基伯爵等。贝多芬献给洛布科维兹王子许多作品，除了作品 18 的 6 首弦乐四重奏之外，还有第三、第五、第六交响曲和三重协奏曲等作品。

纳的音乐家到他家里演奏音乐。贝多芬出于对这位赞助人的尊重，在前两首四重奏中插入了俄罗斯旋律，即第1首四重奏的终曲（采用了俄国民歌《啊，我的命运》的旋律）和第2首四重奏的第三乐章（采用了另一首俄国民歌《光荣》的旋律）。实际上，第1首终曲中的' 俄罗斯主题 '与穆索尔斯基所写的歌剧《鲍里斯·戈杜诺夫》加冕典礼场合中的曲调相同。

作品59的创作正值贝多芬特别多产的创作时期，其间包括第四钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、第五交响曲。作品18弦乐四重奏的风格在这里由热情的浪漫主义风格所代替。作品富有诗意的乐思较写作形式变得更为重要，使人感到作曲家力图摆脱常规结构的限制。这就是中期的贝多芬，一个从暴风雨般的情绪到片刻宁静的多变的贝多芬；一个制造不安、高潮和惊人对比的戏剧家的贝多芬；较前两者更为重要的是，一个首要关心将他内心思想和梦幻相结合的诗人的贝多芬。不过这些四重奏外观奇异，结构庞大，内涵严肃，而又难以演奏，远远超出了18世纪四重奏的水平。它们与贝多芬同期创作的伟大作品一样具有英雄气概，是第五交响曲、第四钢琴协奏曲、歌剧《费德里奥》这些音乐厅作品在亲切的客厅中的对应物。因此，作品59在维也纳初演时观众反应冷淡，他们要么假装受到了欺骗，要么宣称受到了嘲弄。总之，一般听众的趣味无法贴近这些新生事物。

贝多芬的弦乐四重奏作品74《竖琴》和作品95《严肃》是中期风格达到顶峰，向晚期风格过渡的作品。这两首四重奏已接近浪漫主义的表达方式。作品74，♭E大调弦乐四重奏是在作品59的三年之后创作的（同年完成的还有♭E大调第五钢琴协奏曲《皇帝》，钢琴奏鸣曲作品78、79、81a）。与其他中期作品比较，这部作品构思显得格外简洁，规模也小了许多，写法上极为自然、流畅而且自由。在这里，我们既没有发现外表上辉煌的效果，也没有发现深思熟虑的客观性以及作品59中清晰的技术手法。我们看到反映在音乐里的是这位艺术家心灵的黑暗面，探测到他未能如愿的渴望以及他最内心深处感情的暴露。在这里，贝多芬终于找到了他所有被抑制的爱和悲痛的表达方式。同一时间里，贝多芬在弦乐四重奏体裁上比其他任何体裁表现得更丰富、更细腻。

如果我们了解这部作品的写作是在贝多芬感情的转折点这一时期的话，那么，我们会更好地理解这部作品。1809年，对维也纳来说是很艰难的一年：法国军队攻占了该城市；奥地利的贵族已被迫逃离，恐怖、混乱和饥饿笼罩着整个城市。这一年对贝多芬来说就更加困难了，维也纳贵族的缺乏，使他丧失了收入的来源。另外，他很担心法国军队大炮的轰击声，将更加损害他的听力，他常常十分惊慌地藏在地下室里。最后一点，他不能与心爱的人布鲁斯威克在一起而感到极度痛苦。

这首四重奏的第一和第二乐章表达了这种忧郁的感情，一种完全被控制的但又是很深刻的感情。这首四重奏最精彩的是第三乐章，在这里我们看到的是一个更加坚强的贝多芬，同他忧郁的情绪进行着激烈的斗争。终曲是一首以柔和、优美的旋律为主题的变奏曲——这些变奏包含了人类全部的感情：从狂暴到温柔，从猛烈的力量到悲哀的柔弱。贝多芬在弦乐四重奏的终曲乐章中采用变奏曲也就仅此一首。作品74名为《竖琴》，是由于第一乐章在第35、125、153、221、251小节模仿竖琴的拨奏而得名。

作品95，f小调四重奏被称为《严肃》，或许是因为贝多芬在题献给尼古拉斯·兹麦斯考（Nikolas Zmeskall 1759—1833，匈牙利大提琴家、作曲家，贝多芬的好朋友）的草稿上记有《严肃四重奏》（Quartet serioso），也或许是由于它克制的感情和严肃的基调。这首四重奏以简朴的方式浓缩地表达了贝多芬的思想精华，同时也充满了贝多芬的性格特征：热情和悲伤，失望和愤怒。第

一乐章开始几小节的音乐所表明的严肃特点遍及整个乐章。接下去的小快板(代替通常的慢板)保留了表达严肃特点的手法。这里反映的严肃是一种触动了悲痛的严肃。甚至在谐谑曲乐章中,通常人们所期望的那种轻松、愉快的情绪,在此也常常浸没在黑暗的阴影中。终曲则是更多乐观的态度,特别是尾声,又如从密云中出人意料地射出的阳光,把前几个乐章中烦恼、忧伤的情绪一扫而光。这首四重奏创作于 1810 年,标志着贝多芬中期弦乐四重奏创作的结束。

3. 贝多芬晚期的弦乐四重奏(1824—1826)

贝多芬在完成作品 95《严肃》四重奏之后的 14 年间,不曾有任何弦乐四重奏的创作。在此期间贝多芬已完成 d 小调第九交响曲《合唱》、D 大调《庄严弥撒曲》和最后的几首钢琴奏鸣曲(作品 106、109、110、111)。他感觉到以前所耕耘的一切音乐体裁似乎都已达到了它们各自的终点,但他的创造力丝毫没有衰退,仍然抱着使之最后综合的目标。有一种手段最适合这一目的,即最适宜表现纯粹音乐思想的弦乐四重奏。他又回到 14 年前他已放弃的这种体裁上来,完成了他博大精深的音乐的最后综合。这种综合不仅是表面形式上的,而且是凝结了深刻的人类生活经验和生命意识。具有争议性的晚期四重奏写于 1824 — 1826 年间,是贝多芬晚期创作中无与伦比的作品,甚至第九交响曲或作品 111、c 小调钢琴奏鸣曲,也未能达到如此神秘和崇高的境界,也未能在技术上从传统的方式中如此地解放出来。这些作品是整个室内乐创作史的顶峰。

晚期四重奏之所以长期被冷落是不难理解的。这些作品从理解到欣赏都是最困难的。其原因是那难以捉摸的非雷同化的思想以及构成作品的乐思支配着它的形式(特别是对位和织体上远比同时代人更富有想像力)。若是初听,理解这些作品的逻辑结构是很困难的,因为晚期四重奏在风格上显示出进一步的发展:大胆的和声、频繁变化的力度和速度,更加复杂的对位手法以及采用更多的乐章(超过四个乐章)等。传统主题材料的用法在这里也被完全放弃,而呈示部主题突然被中断,主题片段被加以不同的变化,然后这些几乎是故意被中断和回忆的片段再次分解直到突然间的重新组合,最终建立起一个有机的整体。在这里,一个新的曲式观念被发展了。这需要更多地熟悉作品,才能充分地理解它。

晚期四重奏包含了贝多芬艺术的精髓和全部的追求,这已远远超过了莫扎特的完美。单纯的统一性这种旧的标准已被放弃,代之的是更加精细、微妙的统一体。如♯c 小调作品 131,是由许多变化万端的片段和乐思构成的一种有机体。这些作品的另一特点就是惊人的想像力:奇妙和大胆的转调;粗暴、急躁甚至刺耳的重音。而在另一些段落,可以听到宁静、沉思和神秘的复调。贝多芬在这些作品中表达了他一生所经历的痛苦和不幸,仔细听过♭B 大调的作品 130 的第五乐章谣唱曲(Cavatina)的话,就会领悟到他内心深处难以形容的孤独。

晚期四重奏的精神内涵以及最有价值的思想是非凡的。正如瓦格纳所认为的,这是一种超越世俗的平静,不能理解为普通美的概念。另有评论家说道,它仿佛是但又不是天堂里才有的一种尽善尽美的音乐。贝多芬的想像力、多方面的才能和应变能力以及他的音乐表现出的一种神秘的升华,在晚期四重奏中较其他作品更巧妙地被展示出来。尽管最初创作时被人们所误解,但现在它们已被普遍认为是贝多芬独创性、深刻性及富有表情性作品中的杰作。

晚期四重奏按照创作时间应是♭E 大调作品 127、a 小调作品 132、♭B 大调作品 130、作品 133《大赋格》、♯c 小调作品 131、F 大调作品 135 以及为作品 130 补写的新的终曲乐章。其中作品 127、130、132 是受尼古拉斯·加利钦(Nicolas Galitzin,俄罗斯贵族,大提琴爱好者)公爵委托,于 1824 — 1825 年间创作的,但作品 127 首演时因只排练了两周,演出效果很差,听众迷惑不解,于

是贝多芬又请了维也纳音乐学院彪姆(Joseph Böhm 1795 — 1876)教授领导的四重奏团演奏才获得成功。作品131,♯c小调四重奏创作于1826年,无疑是晚期四重奏中最杰出的一首,同时也是整个室内乐文献中最有意义的一首。作为四重奏来说,它的长度非同寻常,共有七个乐章,而且连续演奏。各乐章均突破一般四重奏的惯例,形式及内容进入崭新的境界。例如,开始的慢板是一首自由的赋格曲——这是贝多芬最伟大的作品之一,是一个从遭受磨难中升起的灵魂的内心独白,是从无法挽回的悲伤中转化为崇高的精神力量的典范。由于它悲剧性的特点,瓦格纳曾称之为"用音乐所表达的最忧郁的感情"。作品131是不容易听懂的作品,这需要在多年的认真欣赏和研究总谱之后,才能逐渐领悟贝多芬的用意。也许我们在贝多芬的其他任何作品中都不会像这样通过耐心、集中地学习而获得如此丰富的收获,因为他的晚期作品里包含了他所有经历的成熟的哲学思想。

作品135,F大调四重奏于1826年10月完成,是贝多芬最后的一首完整的室内乐作品,也是最有争议的作品。第一,这首作品是晚期四重奏中规模最小、最紧凑的一首,乐章的数目也还原成四个乐章,而且每个乐章的结构都极为简明。第二,除第三乐章是深切动人的慢乐章以外,第一、第二和第四乐章单纯的结构,明快、机智的特点恰似早期的作品。所以认为这是一首带有终曲性质的回顾作品。第三,这首四重奏使人不可思议的是最后一个乐章在简短、庄严的动机上方写有标题"好不容易下定决心"(Der schwer gefsste Entsch),下面写着"一定要如此吗?"(Muss es sein?),在接下去的快板动机下面写着"一定要如此!一定要如此!"(这些动机是不被演奏的)。如何理解以上问题,至今众说纷纭。贝多芬用这些词句想要表达什么,当然是不可能确切地了解。似乎有这么一种解释的可能,贝多芬在写作这首作品时感觉很疲倦,他自问必须完成它吗?回答是肯定的。的确,1836年的秋天,贝多芬抱着深切的痛心,拖着病弱的身体,带领在7月末自杀未遂的侄儿卡尔前往奈克森多夫交给弟弟约翰·贝多芬管教,这首四重奏便是在弟弟家完成的。

♭B大调作品133《大赋格》,作于1825年。原是作品130,♭B大调四重奏的最后一个乐章。由于首演时听众和评论家都对如此冗长的赋格曲安排在第五乐章之后难以理解,阿特里亚(Artaria)出版社考虑到贝多芬的性格,就以迂回的方式委托小提琴家卡尔·霍尔茨(Karl Holz 1798 — 1858,曾为舒潘奇格和彪姆四重奏团的成员)向贝多芬建议这首赋格曲单独成为一个作品。贝多芬听从了朋友的忠告,将赋格曲与作品130分开,单独出版,并新创作了一个终曲乐章。所以贝多芬的最后一部作品并不是作品135,而是作品130的最后一个乐章。

贝多芬从少年时代开始就非常崇拜巴赫,认真地研究他的作品,尤其是对许多著名的赋格曲特别感兴趣。贝多芬甚至在自己的交响曲、钢琴奏鸣曲及室内乐作品中写了许多赋格曲或赋格风格的段落。晚期作品中,规模最庞大、最具特色的就属作品106,♭B大调钢琴奏鸣曲和这首弦乐四重奏《大赋格》。贝多芬音乐的权威、指挥家福利克斯·威恩格特纳建议《大赋格》用弦乐队演奏比用弦乐四重奏效果更好。目前也常听到用弦乐队演奏的《大赋格》。

1826年,是贝多芬的几首晚期四重奏作品和舒伯特的作品161,G大调四重奏完成之时,它标志着由海顿开创的西方弦乐四重奏文献中的一个伟大时代的结束(有关古典时期弦乐四重奏作品的内容介绍和详细的分析可参考张蓓荔著《弦乐四重奏的技巧与风格》)。

## 四、其他室内乐

室内乐其他常见的组合有:二重奏鸣曲——钢琴与小提琴或钢琴与大提琴;三重奏——钢

琴、小提琴和大提琴，或是小提琴、中提琴、大提琴；五重奏，通常由弦乐器或管乐器组成，或是弦乐四重奏加一个独奏乐器，例如加钢琴或单簧管。这个时期，也产生了一些值得注意的为较大的组合——六重奏、七重奏和八重奏而作的作品。

18世纪中叶，管弦乐与室内乐之间没有真正区分。"交响曲"、"嬉游曲"和"三重奏鸣曲"这几个术语相当自由的互换使用。斯塔米兹曾为管弦乐队写过"三重奏"，为3到5件乐器写过"交响曲"以及一些部分乐器的"嬉游曲"。所以，标题并不是目的，而要注意这些作品自身的内容。此外，"嬉游曲"一般包括几个小步舞曲，"交响曲"则没有。在古典主义初期，一个作品的风格常依据乐章的数目来判断，再者真正检验一个作品是古典主义风格的作品，还是巴罗克风格的作品，还要看是否包含数字低音。

海顿的室内乐作品除了弦乐四重奏以外，还有32首钢琴三重奏，52首弦乐三重奏和许多为弦乐队写的嬉游曲、小夜曲等作品。

18世纪的最后20年，钢琴成为音乐爱好者所喜爱的乐器，这也决定了作为一种室内乐的钢琴三重奏的风格，它与结构紧凑的弦乐四重奏不同，缺乏智慧的色彩，结构也较松散，钢琴的音质与弦乐器有很大的差异，不论怎样加强小提琴和大提琴的角色，钢琴依然保持着主导地位，因此，要保持钢琴与弦乐声部的平衡较弦乐四重奏困难。海顿的第一首钢琴三重奏作于18世纪中期，当时这种新的艺术形式尚处于初级阶段。然而20多年后，人们就难以想像在音乐生活中会没有钢琴三重奏。海顿早期的钢琴三重奏很明显是用于羽管键琴演奏的，而后来出访伦敦时写的作品是用于现代钢琴演奏的，这种钢琴比羽管键琴更柔和、更具有浪漫的音色和更宽广的音域。G大调钢琴三重奏（No.25）是海顿同类体裁中最流行的作品，在第一乐章中，小提琴取代了钢琴处于突出的位置，一改在早期三重奏中伴奏的角色，其作用得到充分的发挥。C大调钢琴三重奏（No.27）中也有类似表现，在第一和第二乐章中小提琴和钢琴处在平等的地位，但到第三乐章小提琴来回地演奏着主要动机，明显地被突出出来。此曲由于第三乐章是一首具有匈牙利风格（实际上是吉普赛风格）的回旋曲，故而得名为"吉普赛"三重奏。

莫扎特创作了大量的室内乐作品，除弦乐四重奏外，还有6首弦乐五重奏，6首钢琴三重奏，2首小提琴和中提琴二重奏，♭B大调弦乐三重奏（K.266，1777年），♭E大调弦乐三重奏《嬉游曲》（K.563，1788年）、小提琴二重奏、弦乐小夜曲（例如著名的《G大调弦乐小夜曲》K.525等）以及多首弦乐器与管乐器的重奏作品。

嬉游曲（divertimento）是18世纪的组曲，是一种供社交场合消遣和娱乐的音乐，由室内乐重奏组或小型乐队在室内或露天演奏。与巴罗克组曲一样，它由几个乐章构成，但一般包括几个小步舞曲。莫扎特写过25首称为《嬉游曲》的作品，大多为小型管弦乐队作品。目前经常上演的嬉游曲大都是莫扎特创作的，他的嬉游曲已成为这种体裁中最重要的作品，具有音调响亮，旋律容易记忆，娱乐色彩浓郁，充满对生活的热爱和陶醉的特点，与其他室内乐作品和交响乐作品放在一起，呈现出轻松、欢快的外观以及莫扎特音乐丰富多彩的一面。这些嬉游曲也有不同寻常的另一面：将专业的音乐演奏技巧同优雅、温和的气质融为一体，将富有才学的对位技术同风趣幽默的因素形成对比。莫扎特的嬉游曲中最著名的是♭E大调弦乐三重奏《嬉游曲》（K.563，1788年）和由管弦乐队演奏的D大调《嬉游曲》（K.334，1778年）。

♭E大调弦乐三重奏《嬉游曲》具有莫扎特成熟时期完美而丰厚的艺术风格，属于他室内乐的顶峰之作。它所体现的丰富情感和创造性远远超出了一般嬉游曲消遣的单一内涵，与其优秀的弦

乐四重奏相比毫不逊色，在弦乐三重奏曲库中无人企及。这是莫扎特最长的室内乐作品，它不仅是一部充满了高贵气质的作品，而且展示了弦乐三重奏艺术辉煌的、同时又是质朴的、难度最大的技巧。莫扎特给予三件乐器平等、和谐的关系，其中中提琴的地位得到特别的加强，创造了他所有室内乐中最吸引人的中提琴声部之一。他在三件乐器范围内，以他特有的灵活和精巧发现了奇妙的织体和变化。整个作品的情绪尽管有时是压抑和忧思的，但更多是宁静的，不时带有明朗的欢乐，使人们想起莫扎特的生活和艺术微妙的关系。

莫扎特著名的 A 大调单簧管、弦乐五重奏，K.581 完成于 1789 年 9 月，同年 12 月上演。这部作品是为当时著名的单簧管乐师安东·斯坦德勒创作的，故名《斯坦德勒五重奏》，犹如单簧管协奏曲(K.622)是莫扎特管乐协奏曲的最优秀之作，这首单簧管五重奏无疑也是其木管室内乐的顶峰之作。在这首作品中，洋溢着维也纳室内乐的精神，莫扎特以两个不同角色的对立为基础，一个是单簧管，它由于突出的音色而成为注意的中心，另一个是弦乐四重奏。莫扎特探索了这一最具表现力的木管乐器和弦乐器之间的旋律配合，比较了它各个音区的音响，并把它用于谨慎细致的伴奏、经过句和主旋律声部，使单簧管演奏宽广如歌旋律的能力及演奏装饰性乐句的技巧都表现出来了。

贝多芬的室内乐创作贯穿他的一生，共有 50 多部室内乐作品(不包括改编曲在内)。最早的室内乐作品是钢琴弦乐四重奏(3 首)，作于 1785 年。最后一首完整的室内乐作品是 F 大调弦乐四重奏，作品 135 以及为作品 130 补写的新的终曲乐章(1826)。贝多芬的室内乐作品可分为四种类型：

(一) 弦乐器类的室内乐作品

1. 17 首弦乐四重奏(包括作品 133《大赋格》)和 1 首根据 E 大调钢琴奏鸣曲，作品 14 之一改编的弦乐四重奏(1802)。

2. 5 首为小提琴、中提琴和大提琴而写的三重奏(包括作品 3、8 和作品 9 的三首)。

3. 3 首为两把小提琴、两把中提琴和大提琴创作的弦乐五重奏(包括根据管乐八重奏改编的作品 4，♭E 大调；作品 29，C 大调以及根据钢琴三重奏改编的作品 104，c 小调)。

(二) 钢琴同其他乐器类的室内乐作品

1. 10 首钢琴与小提琴奏鸣曲；5 首钢琴与大提琴奏鸣曲和 1 首钢琴与圆号奏鸣曲。

2. 8 首钢琴、小提琴和大提琴三重奏；1 首钢琴、单簧管和大提琴三重奏和 1 首钢琴、长笛和大管三重奏。

3. 3 首钢琴、小提琴、中提琴和大提琴四重奏。

4. 1 首钢琴、双簧管、单簧管、大管和圆号五重奏。

(三) 弦乐器与管乐器的室内乐作品

1. 长笛、小提琴和中提琴三重奏《小夜曲》。

2. 两把小提琴、中提琴、大提琴和两只圆号六重奏。

3. 小提琴、中提琴、大提琴、单簧管、大管、圆号和低音提琴七重奏。

(四) 管乐类的室内乐作品

1. 3 首单簧管与大管二重奏。

2. 1 首为两只双簧管、英国管而作的三重奏。

3. 3 首长号四重奏《葬礼》(Equale, 1812)。

4. 两只单簧管、两只圆号和两只大管六重奏。

5. 2 首为两只双簧管、两只单簧管、两只圆号和两只大管而作的八重奏(包括《小回旋曲》WoO-25 和 ♭E 大调,作品 103)。

贝多芬一共创作有 8 首钢琴、小提琴和大提琴三重奏,其中最著名的是作品 70 的两首(D 大调和 ♭E 大调)和作品 97 的《大公》三重奏。到 1808 年贝多芬创作作品 70 的两首钢琴三重奏时,大提琴的演奏已发生了许多变化,这种变化许多也是贝多芬提炼出来的。曾与贝多芬一起演奏的大提琴家罗姆伯格在 19 世纪初出版了新的《大提琴演奏指南》。大提琴演奏的变化过程,人们可以清晰地在贝多芬 1807 年创作的钢琴、小提琴、大提琴三重协奏曲(作品 56)的大提琴声部中发现,它可以视作从早期的三重奏向后期的三重奏过渡的桥梁。贝多芬所有的钢琴三重奏都具有明显和潜在的内在统一性,巨大的冲击力和贝多芬对三种乐器不断扩展的追求。贝多芬将自己在为钢琴、小提琴和大提琴三件乐器的写的奏鸣曲、协奏曲中所要求的洞察力和理解力都紧凑地织入到钢琴三重奏的进化中。在贝多芬后期的作品中,他完成了一种"抽象的进化",避开了外在音响的干扰,避开了现实世界的条条框框,可以用新的形式,完全服从于内心的声音而创作。这种"抽象的进化"体现在他的晚期四重奏中,也体现在作品 70 的两首钢琴三重奏中。两首作品有着明显的对比反差,反映了贝多芬当时复杂的心态。但在乐器处理上有着共同点:钢琴不像早期作品那样弥漫在作品的各个角落,它犹如强健的中枢神经,以它为中心,弦乐器接受着强烈的冲击。

创作于 1812 年的 ♭B 大调钢琴三重奏《大公》(作品 97)同 G 大调钢琴与小提琴奏鸣曲(作品 96)都是贝多芬这类体裁的最后作品。他是最后一次在这两首作品中,把他喜爱的钢琴同弦乐器结合在一起奏出旋律宽广、壮丽美妙、滔滔不绝的音乐。当再一次看到贝多芬 1815 年创作的钢琴和大提琴结合的两首奏鸣曲(作品 102)时,我们已进入了他骚动不安、错综复杂、内省深邃、探索心灵和宇宙终极奥秘的精神世界当中去了。这部钢琴三重奏构思宏伟,将交响乐的写作方法带入室内乐的领域。像 c 小调钢琴奏鸣曲(作品 111)和第九交响曲一样,《大公》三重奏是一种"绝对"、"至上"的象征。1814 年 11 月公演,贝多芬亲自演奏钢琴。1816 年此曲初版时,贝多芬怀着"深深的敬意"将其献给最热心的赞助者、朋友和学生鲁道夫大公,因此,这首作品又以《大公》三重奏著称于世。

# 第四章　浪漫主义时期的弦乐艺术

## 第一节　浪漫主义时期的音乐特点

### 一、浪漫主义时期

19 世纪，欧洲充满了矛盾与动荡。法国大革命以拿破仑的军事独裁而告终，1815 年维也纳国际会议重新恢复了欧洲各国君主专制。然而大革命毕竟震撼了欧洲的封建社会基础，许多国家继续掀起资产阶级民主革命和民族解放运动的浪潮，也预示了由工业革命的技术进步而形成的社会制度即将来临。1830 年和 1848 年的欧洲资产阶级革命影响了欧洲的精神生活的趋向。欧洲的民族主义已经从前几个世纪的模糊状态发展成为一种明确的信念和理想，成为社会文化变革的强大推动力之一。

欧洲文化领域的浪漫主义运动起源于 18 世纪下半叶的文学创作，19 世纪上半叶在文学创作中已达到高潮，并蔓延到其他艺术领域。音乐史上的浪漫主义时期大致包括 1820 — 1910 的近一百年的时间。

历史学家注意到古典主义和浪漫主义艺术风格的共同点是都力求表达特定的感情，并寻求在完美的形式中表现这种感情。但他们的不同点是，古典主义追求条理、平衡和宁静，浪漫主义则要标新立异、渴求如醉如痴的狂喜。古典主义的艺术家在对待艺术和生活时有较客观的倾向，他们力图理智地观察生活，并要“完整地看到它”。而浪漫主义的艺术家则有强烈的主观色彩，反对尊崇理性，歌颂本能和情感。他们从个人情感的角度去观察世界，幻想式地体验和表现生活。古典主义和浪漫主义交替出现，甚至在开始就同时并存，是因为它们符合了人的自然本性的两种基本动力：一方面，人要节制，要求那种经过净化和受控制的感情；另一方面，人又要求无拘束地表现感情，可求未知的和不可得的事物。

### 二、浪漫主义时期的音乐特点

浪漫主义的音乐受到文学思潮的影响，但也形成了自己的基本特征：首先，与诗歌里人称代词“我”大量出现的情况相似，浪漫主义作曲家也努力地发掘着自我，而且热衷于强烈情感的题材。因此，自传性、抒情性成为浪漫主义音乐的主要特征；第二，19 世纪是美术上的风景画时代，浪漫主义作曲家也向往自然，他们不仅把大自然作为题材，也把它当作力量和灵感的源泉；第三，浪漫主义作曲家关注不同民族音乐文化的差异性，强调音乐文化的民族精神，采用自己祖国的民歌和民间舞曲进行创作。结果，除了意大利、日耳曼、法兰西等民族的风格之外，还出现了如匈牙利、波兰、俄罗斯、波希米亚、西班牙、吉普赛和斯堪的那维亚等一些民族的风格，在欧洲音乐中开拓了新的领域，极大地丰富了欧洲音乐的旋律、和声和节奏；第四，浪漫主义作曲家倾向把音乐与

其他人文科学、姊妹艺术结合起来，为的是追求更富有想像力的表现。他们推想，一种结合了文学、音乐和绘画的‘综合艺术’该会多么迷人呀！甚至在他们的纯管弦乐作品中也响应了这个时代的精神，并以异常的活力抓住了同样充溢于19世纪诗歌和绘画中的感情基调。

随着工业革命，不仅生产出了更廉价、更灵敏的乐器，还使管乐器作了重要的改进，这大大影响了浪漫主义音乐的音响。例如，给管乐器加上活塞，使它们用起来灵活多了。这样，作曲家，如瓦格纳和柴科夫斯基就能让圆号演奏出海顿和莫扎特时代无法演奏的旋律。同样，由于制造技术的改进，钢琴采用了铸铁结构和更粗的弦，这使它获得了更浓厚和更辉煌的音色。如李斯特充满激情的奏鸣曲发出与莫扎特奏鸣曲不同的音响，那不仅是因为李斯特的时代要求它有不同的表达方式，而且还因为这个时代为他提供了能产生不同效果的钢琴。

社会的民主化带来了更广泛的就学机会。在欧洲的主要城市里都建立了艺术院校培养出更多、更好的音乐家。这样做的结果，使19世纪的作曲家可以依靠比以前在技巧上要高得多的演奏家。由于音乐从宫廷和教堂里转移到公共的音乐厅，管弦乐队扩大了规模，提高了能力，这使作曲家获得比以往任何时候都更富于变化和丰富多彩的表现手段，这样自然会直接影响到音响。例如，18世纪大部分音乐作品的力度范围在弱和强之间，而19世纪管弦乐队的力度范围要大得多，这时开始风行暴风雨般的渐强和响亮与柔弱之间的强烈对比，这使浪漫主义作曲家的音乐带有强烈的戏剧性。由于管弦乐变得越来越重要，管弦乐的写作——配器法几乎成了一门独立的艺术。终于，音乐家像画家一样有了一套‘颜色’，他们创造出各种情绪和气氛，期望最大程度地强烈体验到各种感受。

为了能直接地交流感情，浪漫主义作曲家开始使用大量的表情术语，用来提示音乐中的情绪。在19世纪的乐谱中经常碰到的术语有：docle（温柔地）、dolente（伤心地）、cantabile（如歌的）、maestoso（庄严的）、mesto（悲哀的）、gioioso（高兴的）、con amor（温柔可爱地）、con fuoso（火热地）、con passione（热烈地）、espressivo（富有表情的）、pastoral（田园风的）、agitato（激动的）、misterioso（神秘的）、lamentoso（悲伤的）、trionfale（凯旋的）。这些词汇不仅提示了音乐的特点，而且暗示了音乐内部的思想结构。

浪漫主义时期的旋律也获得新的意义。歌剧和歌曲的日益被重视激励了歌唱家，甚至是为乐器写的旋律，都适宜于哼唱，音乐家们尽力要让他们的乐器‘歌唱’。虽然‘歌唱的旋律’并非19世纪的新创造，但它的发展和突出的地位成为浪漫主义音乐的一个特点。交响乐、协奏曲和其他器乐作品中的主题一直被改编成通俗歌曲，这不是一件偶然的事情。这是因为浪漫主义时期的旋律具有一种抒情性，使它直接诉诸情感。舒伯特、肖邦、威尔第等作曲家的曲调持久不衰便是证明。通过无数的歌曲、歌剧、还有器乐曲，浪漫主义旋律受到了比以往任何时候都要广泛的欢迎。浪漫主义作曲家努力追求有丰富情感和高度表现力的和声，寻找一些音的组合，这些组合比他们的前辈所习惯的要更加不协和，使用半音和声的倾向，是浪漫主义音乐的重要特点。

浪漫主义音乐创造出了许多适应其内容要求的体裁形式。从标题交响曲到各种器乐小品，形成了多样化的体裁。19世纪的作曲家逐渐地将他们从18世纪作曲家那里继承而来的器乐形式加以扩大，他们需要更多的时间来表达他们的思想和情感。海顿或莫扎特的交响曲一般演奏大约20分钟，而柴科夫斯基、勃拉姆斯或德沃夏克的交响曲持续时间至少两倍于此。由于公众音乐生活的发展，交响乐成为管弦乐中最重要的形式，它可以与浪漫主义文学中最庞大的形式——长篇小说相比。协奏曲已成为一种‘令人愉快的’表达形式，它使演奏家能够显示乐器的能力和他的

才能。炫技性的因素，加上感人的旋律，使得协奏曲成为音乐会中最受欢迎的形式之一。此外，音乐会序曲、戏剧配乐、标题交响曲和交响诗、炫技性的音乐会小品等多种标题音乐，构成了 19 世纪浪漫主义音乐中引人注目的表现形式。这些形式强调描绘性的因素，推动作曲家努力表现具体的情感，并显示了音乐与生活的直接联系。

所有这些倾向的结果，使浪漫主义音乐产生出和其他艺术一样强大的力量。19 世纪的音乐是和梦想与激情、生与死的深刻思想、人类的命运、神与大自然、对自己祖国的骄傲、对自由的期望、人的内心生活与周围世界直接联系在一起的。

## 第二节　帕格尼尼的成就及其影响

在弦乐艺术史上有个别人，并不能归入明确学派的师承关系中来，例如意大利的帕格尼尼(N.Paganini　1782 — 1840)和波兰的李品斯基(K.J.Lipinsky　1790 — 1860)，他们基本上是自学成才的，也没有教出什么学生，但他们的影响是巨大的。特别是帕格尼尼，小提琴家中间任何人也没有能拥有像帕格尼尼那样巨大的声望。他既是一位无与伦比的技巧大师，又是一位伟大的艺术革新者，他为 19 世纪器乐音乐和演奏中的浪漫主义方向奠定了基础。帕格尼尼整理、集中、应用、提高并发展了前人的一切演奏技术，不论在指法、弓法、速度、拨弦、泛音、音色特点和音区的扩大等各个领域都作了革新，几乎把小提琴的音响潜力发挥殆尽，把演奏技术提高到了前所未有的高度，这是对人体神经系统反应和生理极限的挑战。帕格尼尼是时代的产物，又站在时代的前列，他的表演天才领导着弦乐艺术走上了一条崭新的发展道路 ，在弦乐艺术史上占有特殊的地位。

### 一、帕格尼尼的演奏风格及其影响

18 世纪末到 19 世纪初的欧洲，正处在资产阶级革命的高潮。被奥、匈帝国统治而处于分裂状态的意大利人，受到法国资产阶级革命思想的影响，产生了民族解放和民族统一的强烈愿望，萎靡不振的社会生活，被新的爱国主义热情和勇敢战斗的精神所取代。音乐艺术也因此发生了深刻变化，结束了宫廷、教会的特权统治，出现了面向广大新兴资产阶级和小手工业者的公开音乐会形式。帕格尼尼迎着这个暴风雨般的时代成长，铸造了他豪放热情的音乐风格，他的思想充满了英雄主义的幻觉和浪漫主义的遐想。



图 4 – 1　帕格尼尼
(N.Pagenini　1782 — 1840)

帕格尼尼(图 4 – 1)5 岁开始弹曼陀林，两年后改拉小提琴，进步神速。经过艰苦、勤奋的练习，少年时期演奏技术便打下了深厚的功底。青年时期的帕格尼尼兴趣广泛，热衷于阅读革命文学，学习意大利民间音乐，钻研六弦琴(吉他)，并深入研究意大利古典小提琴学派大师的创作，尤其是塔尔蒂尼和洛卡泰里等人在演奏技术上的成就。经过这样广泛涉猎和深入探索，扩展了他的知

识面，丰富了他的想像力。再加上他很早就开始过着一种到处卖艺的漂泊流浪生活（13 岁开始个人巡回演出，18 岁与家庭决裂），这种对生活、对社会的深刻体验和大量的演出实践，使他在艺术上很快地成熟起来，以他高超的技术，创造性地把小提琴演奏艺术发展到空前的高度。

帕格尼尼作为表演艺术家，他的艺术是完美技巧的缩影。无疑，他那魔术般的技巧是征服听众的主要方面。此外还有更多值得称道的方面，舒曼的岳父弗里德里克·威克曾说到，他从未听到过任何歌唱家能像帕格尼尼演奏的柔板那样沁人心脾，任何流派的艺术家都不能与他匹敌。帕格尼尼的演奏使那些就像触电似的听众又吃惊又叫好，其中所有能打动人的因素：烈火一般的激情、出神入化的意境、抒发不尽的感慨、丰富的想像力、强烈的戏剧性对比、离奇曲折的情节结构再加上无与伦比的卓绝技巧，无不是浪漫派一家独有。帕格尼尼魔鬼般的个性，他的诱惑力和奥秘是无法模仿的。而他在纯技术方面的成就，却很快被分析、研究并仿效。在‘帕格尼尼冲击波’的激发下，欧洲开创了一个音乐演奏的新时代：一股以高度发挥演奏技巧来表现个人才气的潮流涌现出来，弥漫了整个欧洲。同时代人如恩斯特（H.W.Ernst 1814—1865），紧步他的后尘，贝里奥和维奥当受到帕格尼尼极大的影响。事实上，法、比学派的小提琴家，在继承了维奥蒂建立的古典传统的同时，很快就吸取了帕格尼尼的技术成就，培养出一大批像维尼亚夫斯基、维奥当、萨拉萨特等技巧大师，他们创造出相当辉煌的成果，史称‘炫技派’。随后，不只是小提琴家，还包括大提琴家，乃至低音提琴家，都以惊人丰富的技巧出现。

帕格尼尼的影响远远超过了弦乐界，钢琴家响应他的挑战扩展了键盘上的技巧。年轻的李斯特，1832 年在巴黎听了帕格尼尼出神入化的演奏后，得到极大的启示，立志要成为钢琴上的帕格尼尼，下决心刻苦钻研，大大提高了他那已经令人生畏的演奏技术，终于成为与帕格尼尼相应的扩展乐器的技术和表现潜力的创造大师。肖邦在他的练习曲作品 10 和作品 25 中，仿效帕格尼尼将技术课题融合到音乐内容中去，并写下了《怀念帕格尼尼》变奏曲。舒曼更为深切地被帕格尼尼所吸引，他不但以《随想曲》的方式写作钢琴练习曲，并且还为帕格尼尼的《24 首随想曲》配写了钢琴伴奏。勃拉姆斯、拉赫玛尼诺夫、希曼诺夫斯基等著名作曲家用帕格尼尼的第 24 首随想曲作主题创作自己的变奏曲和狂想曲。海涅、巴尔扎克和司汤达在他们的文学作品中描绘帕格尼尼时都毫不吝啬他们的笔墨，就连恩格斯在《自然辩证法》中谈到劳动和人的手以及创造人类文化的关系时，也把帕格尼尼的音乐作为人的手达到高度完善的代表。

## 二、帕格尼尼的创作风格及其影响

帕格尼尼也是一位卓越的作曲家，其作品有着鲜明的意大利式歌唱性气质，以其强烈的抒情性而感人肺腑，是出自心灵的创造。他的作品中那迷人的旋律、丰富多彩的配器手法，富有诗意的形象，是形式与内容结合的典范，至今仍然脍炙人口。他所处的时代，技巧是保密的，因此，他生前只出版过少数的作品，大部分作品是在他逝世后由别人整理出版的。帕格尼尼写过四种类型的作品，各具有不同的特点：

（一）室内乐作品——以 12 首小提琴与吉他的奏鸣曲为主要代表，此外还有 6 首小提琴、中提琴、吉他与大提琴四重奏；附小提琴与大提琴伴奏的小提琴奏鸣曲；小提琴、大提琴与吉他三重奏。

（二）提琴与乐队作品——6 首小提琴协奏曲：No.1，♭E 大调（通常用 D 大调演奏）；No.2，b 小调（第三乐章‘钟声’回旋曲）；No.3，E 大调；No.4，d 小调；No.5，a 小调；No.6，e 小调。小提琴与乐

队 ;《女巫之舞》;《神佑国王变奏曲》;音乐会快板《无穷动》;《“不会更忧郁”主题幻想曲》;《“如此激动”主题变奏曲》。大提琴与乐队 :两把大提琴的《摩西主题幻想曲》。中提琴与乐队 :为中提琴与乐队写的奏鸣曲。

(三)独奏小提琴曲 —— 歌剧《磨坊女》主题变奏曲 ;《摩西主题幻想曲》(只用 G 弦);《威尼斯狂欢节》变奏曲 ;根据 3 首曲调所作的《宣叙调与变奏曲》(只用 G 弦)。若干《主题与变奏》;若干《行板与快板》之类的小品。

(四)随想曲 ——《24 首随想曲》。

帕格尼尼有极高的创作才能,9 岁就登台演奏自己编的《变奏曲》,他以自己的才智和在实践中不断改善的技术想像力,开拓了崭新的小提琴音乐语言。从这个意义上说,帕格尼尼在 1800 — 1807 年间写下的不朽著作《24 首随想曲》是他创造性成就的开始。虽然帕格尼尼是在受到了“充满了新观念和新技法的”洛卡泰里的《24 首随想曲》的启发,并经过深入地研究后创作的《24 首随想曲》,但帕格尼尼较他的前辈更大胆和更富有想像力。帕格尼尼的《24 首随想曲》充满了破除常规进行的旋律技法,新颖而出人意料的转调,丰富的半音进行,尖锐的和声组合、多种的速度变化和特性节奏等,所有这一切都是由新的音乐语言组成。它的创造性在于挖掘了乐器的最大音响潜力,并且有效地应用到艺术的表现上,从而将整个浪漫主义时期的器乐演奏水平大大地提高了一步。《24 首随想曲》已成为世界小提琴演奏技术的最高水平而列入史册,它不但是演奏技术高、精、尖的代表,而且内容丰富,在艺术上也是浪漫主义器乐作品的典范,成为具有丰富音乐内容和高难度技术的艺术性作品。

帕格尼尼踏入创作之门并不是轻松的,他曾经对索特基说过,作曲对他来说,并不像人们想像的那么容易。他的最高原则是多样性的统一,这是很难做到的……。他认为,一个人在写作前,必须深入思考。帕格尼尼的协奏曲创作较晚,确实是深思熟虑的产物。这些作品结构完整,虽然沿用了维奥蒂奠定的法国古典炫技协奏曲的形式,但是它们的意境、辉煌性和表现性的技巧是空前的,这些协奏曲的炫技性和音乐性达到了完美的平衡。我们可以在第一协奏曲中听到既有反映新时代的戏剧性音响,又有最富于浪漫主义气息的器乐咏叹调,人们可以想像是在欣赏一部 19 世纪的意大利歌剧,只是用小提琴来代替歌唱家而已。

帕格尼尼是一位浪漫派大师,他的作品体现了 19 世纪初浪漫主义音乐的特征 :抒情性、自述性和个人心理刻画,反映了纯主观的个人情感,但也有一定的社会典型性。他的音乐甘美绮丽,鲜明的诗意形象,丰富的幻想,强烈的戏剧性对比,有极易亲近的特性。变奏曲是帕格尼尼最喜爱的体裁之一,这种形式成为他创作中开辟新的浪漫主义内容的重要手段。帕格尼尼不仅扩大了变奏曲的规模,同时加强了它的戏剧性对比。他的此类乐曲,大都是由纯真而抒情的引子开始,随后的主题有的选自歌剧的咏叹调,有的是芭蕾舞剧中的曲调,加上一系列的变奏酷似歌剧的戏剧场面。例如,用罗西尼歌剧中的咏叹调或一些主要旋律 —— 三幕歌剧《摩西在埃及》中的祷歌《你光辉的宝座》,二幕歌剧《坦克列迪》中的咏叹调《如此激动》,二幕歌剧《灰姑娘》中的咏叹调《不会更忧郁》发展而成“引子加主题与变奏”的幻想曲 ;用苏斯迈尔的芭蕾舞剧第一幕中的曲调作为主题,写成的《女巫之舞》变奏曲。帕格尼尼采用这些流行的旋律,目的是在迎合听众的兴趣,他把这些人们熟悉的旋律,以超绝的神技,丰富的幻想,浪漫的热情和强烈的戏剧性对比,巧妙地加以变奏和发展,使每一个音都扣动着听众的心弦,令听众为之屏息,为之神迷。这种自由的形式给即兴表演、炫耀演奏技术,而更重要的是为丰富的浪漫主义遐想提供了有利的条件,它曾经成为 19 世

纪普遍流行的用歌剧主题创作的钢琴或小提琴幻想曲的典型形式。帕格尼尼著名的第 24 首随想曲也是一首非常精彩的主题与变奏曲，其主题纯朴真挚，简练紧凑而内涵丰富，每一个变奏既有鲜明的个性，又展现了独特的演奏技巧，这是帕格尼尼天才的创造。此曲不但成为小提琴演奏艺术中的瑰宝，而且还成为变奏曲这一形式的典范而为后世作曲家所推崇。

帕格尼尼的大部分作品都具有鲜明的意大利民族风格。《24 首随想曲》中，三分之二的作品是用意大利民间音乐中最常见的$\frac{6}{8}$拍子写成。第 7 和第 15 首随想曲是以西西里的节奏写成，但它们之间在性格上又有不同，前者果断坚定，后者柔和平稳。第 20 随想曲的前半部分，在绵延不断的风笛式低音背景上奏出牧歌色彩的旋律，这是意大利民间器乐曲所常有的风格特征，非常生动地使人联想起演奏长笛、双簧管和风笛的意大利民间艺人淳朴的表演。直接用意大利民歌，或以意大利歌剧主题作变奏的作品就更多了，如《威尼斯狂欢节》、《' 如此激动 '主题变奏曲》、《摩西主题幻想曲》、《' 不会更忧郁 '主题幻想曲》、《巴鲁卡巴变奏曲》等不胜枚举。

帕格尼尼还是一位出色的吉他演奏家，他写过小提琴与吉他的奏鸣曲，弦乐器与吉他的四重奏、三重奏以及吉他独奏的乐曲，对吉他音乐的创作有很大贡献。同时，他从吉他的演奏技术中得到很多启发，为小提琴演奏新增加的许多引人注目的绝技，例如左手拨弦、双泛音、手指的各种伸张、变格定弦等都是源于他深入研究吉他演奏技巧之后领悟而创新的产物。所以说，透过帕格尼尼令人眼花缭乱的绝技的表面，我们可以清楚地看到这些技术的继承性和创造性。

在帕格尼尼的艺术创作中，有一个时期曾被中提琴那深邃而多变的优美音色所吸引，于是爱不释手地演奏起中提琴，并以中提琴独奏家的身份登台演出，甚至创作了一首中提琴与乐队的奏鸣曲作品。帕格尼尼的这首奏鸣曲虽然属于器乐演奏的小型乐曲（大约超过 12 分钟），然而它却开创了中提琴演奏家演奏高难度、炫技性作品的先例，同时也展示了中提琴丰富的表现力。有趣的是这首奏鸣曲的命运，在帕格尼尼首演之后经过 140 年，音乐家们才见到这部中提琴作品：1834 年帕格尼尼专门为在伦敦开音乐会创作了这部中提琴奏鸣曲，并在那里作为中提琴独奏家首演了这部作品。在此之后帕格尼尼再也没有演奏过此作品，也没有再拉过中提琴。帕格尼尼 1840 年去世后，这首中提琴奏鸣曲的手稿和其他文献由他的儿子阿希尔继承，20 世纪初这些手稿为科隆的海耶尔音乐博物馆收藏。1927 年该博物馆关闭后，帕格尼尼的手稿由曼海姆企业家莱特获得。一直到 1972 年，全部的手稿才由罗马图书馆收藏，终于有可能在 1974 年公布了这部作品。尽管如此，帕格尼尼的这部作品公诸于世以后，很快在中提琴演奏家中广泛流传。

## 三、帕格尼尼在小提琴演奏技术史上的主要贡献

### （一）演奏技术大发展的社会条件

如前面所讲，18 世纪末到 19 世纪初交替的时期，与社会深刻变革相适应的新的音乐会出现了，这些以资产阶级和手工业者为主体的听众，他们的审美观点完全不同于过去崇尚宫廷或教堂音乐的王侯贵族，他们要求能听到善于在广大的音乐会听众面前阐述音乐的演说家。因此，为了寻求新的表现手段和技术手法，就成为包括小提琴家在内的所有演奏家迫切的需求。帕格尼尼以火一般的热情，漫无边际的幻想，决心闯出一条前人没有走过的道路。他立足于改革，但决不是毫无根据地别出心裁，从他的一切伟大成就中，我们可以看到浪漫主义时期在演奏技术上明显地对传统的继承与创新。

帕格尼尼在演奏技术上的特点，概括地说是最充分地发挥了乐器的性能，完全摆脱了古典意大利学派的清规戒律，达到了随心所欲的自由境界。帕格尼尼全面地发展了小提琴演奏技术，几乎所有的方面都能举出典型的例子，而其中尤以弓法的改革、左手拨弦以及单泛音和双泛音的运用等最为独特，也最具有创造性。

（二）弓法技术的创新

几个世纪以来，从小提琴演奏技术来看，左、右手的发展是很不平衡的，弓法技术远远落后于左手技术，这种不平衡状态，一直延续到今天。从某种意义上说，弓法的好坏，往往就成为评价小提琴家演奏水平的标准，它是小提琴家技术和艺术素质的综合体现。古往今来，每个伟大的小提琴家，无不以其独特的弓法而见长。帕格尼尼正是以创造了各种新颖的弓法而奠定了他作为一代技术大师的地位而为后人所尊敬的。下面我们从五个方面来了解帕格尼尼在弓法技术上的创新：

1. 连弓

连弓是小提琴运用最多的基本弓法。演奏最终的目的在于模仿人声，帕格尼尼写出了极为精彩的用连弓演奏的歌唱性主题，创造性地以此作为卓越的炫技手段加以利用。例如，在他的《24首随想曲》第3、第5、第21首中，他用一弓演奏24个快速的、音程复杂的十六分音符；48个音符的上、下行半音阶；4个八度快速的音阶及琶音等，这些都是前人所不敢想像的。另外，还有双音的连弓，在两个声部的同时进行中，既紧密地相互配合，又提高了各自的独立性。例如，在第20随想曲的第一部分中，一条是高音的旋律，一条是持续的固定低音，用小提琴奏出美妙的风笛效果。在第6随想曲中，低音弦是以快速的六十四分音符的震音伴奏，高音弦的旋律听起来沁人心脾。

2. 波浪形弓法

用连弓在相邻的两根弦上交替地演奏，随着旋律进行中音程的伸展和压缩，力度的幅度变化，产生了时而宁静，时而翻腾等不同波浪的形象。例如，第12随想曲就是这种弓法的典型杰作。

3. 连续快速的跳弦

弓子在不相邻的高低音两条弦之间反复跳动，两条旋律在各自的高、低音区并行。这样，用一把小提琴奏出好像两把乐器的二重奏。第2随想曲的第30～31小节、第11随想曲的第80～83小节、第16随想曲的第35～38小节都是这种快速跨弦的范例。

4. 跳弓和抛弓（或称击弓）

跳弓技术产生的比较晚，到了帕格尼尼的时代，跳弓技术还处于它的初级阶段，正是帕格尼尼创造性地把它提高到空前的高度。在他创作的《无穷动》乐曲中从头到尾都用快速跳弓演奏，竟然在不到两分钟的时间内，演奏三千多个十六分音符，作品形象鲜明，技术辉煌，效果惊人。在这个基础上，帕格尼尼又创造了抛弓（或称击弓）这一独特的弓法——借助于琴本身的弹跳力，将琴弓从空中落下击弦，这一击之下可以连续弹跳出4个音、8个音，最多达20个音，产生一种轻松潇洒的音乐形象，例如第9随想曲的第61～18小节和第77～81小节。帕格尼尼几乎在他所有的作品中都使用了这一独特的弓法，它既是炫技性的，又是艺术性的，并已成为近代小提琴演奏艺术的重要组成部分被广泛地采用。

5. “帕格尼尼弓法”

这是帕格尼尼独创的一种弓法，即在一系列由一拍4个十六分音符组成的乐句中，用一分两连的弓法，把它分割为三连音式的单位。如能熟练地掌握它，这种弓法能产生出极为有趣的效果。例如，《摩西主题幻想曲》的第三变奏中就采用的这种弓法。

### （三）左手技术的发展

我们也可以从五个方面来了解帕格尼尼在左手技术的发展：

1. 泛音和双泛音

帕格尼尼在双音中引用的人工泛音富有创新精神。除了自然泛音已为人所知以外，一般的人工泛音只是用在第 1、4 指间的四度和五度音程距离来发出两个八度和十二度的两种泛音。帕格尼尼增加了大三度、小三度和六度音程距离的泛音，从而大大扩展了泛音的数量，再加上与自然泛音的结合，就可以在仅仅三个把位之内，演奏出三个八度的各种音程的双泛音。这不但扩展了小提琴的音域，而且创造了模仿笛子的独特音色，既能演奏旋律，又能作为回声效果，使小提琴的表现力更加丰富多彩。此外，半音滑奏、单颤音(tr)、双颤都在泛音中，在他的乐曲中还加进了一些有趣的假泛音效果，他把 G 弦的音域范围扩展到至少跨过三个八度。

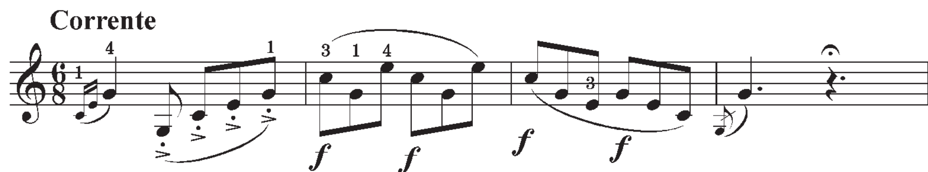
2. 左手拨弦

帕格尼尼从弹奏六弦琴(吉他)得到启发，有时把左手拨弦与右手拨弦结合起来，有时将左手拨弦和琴弓敲击相结合，演奏出与拨弦乐器一样的快速乐句，使听众大为震惊。在此基础上，他在左手拨弦的同时，还加入了用琴弓演奏的旋律，就像用两把小提琴演奏二重奏一样。这里，最有趣的典型例子是《美丽的磨坊女引子、主题与变奏曲》的第三变奏 帕格尼尼在此采用了三种技术手法 —— (1)左手拨弦作为伴奏 ;(2)弓子演奏双音旋律 ;(3)双泛音作为回声。此外，在这首作品的主题部分，甚至还采用左手拨弦来奏颤音，这在小提琴左手技术领域里可以说达到了它的可能性的极限，即使是有造诣的演奏家，也会因为它的高难度望而生畏的。

3. 在一根弦上演奏

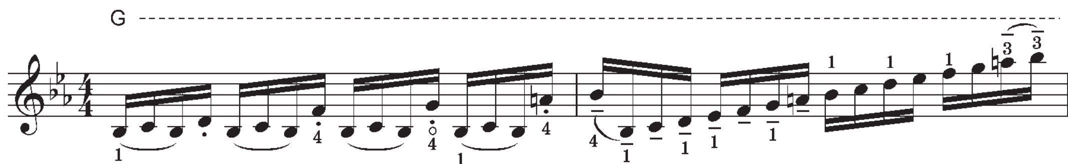
在帕格尼尼的作品里，用一根弦，特别是用 G 弦来演奏的段落是很普遍的。这种别出心裁的演奏方式，固然大都是出于炫技的动机，但却因此而扩展了小提琴在音色表现力上的新领域。帕格尼尼早在写作《24 首随想曲》时，就开始在这方面进行大胆的探索，例如：

谱例 4－1 第 18 随想曲的引子部分：




第 19 随想曲整个中段都是在 G 弦上演奏快速的十六分音符，音区高达第十三把位，而且有远距离的音程跳动，其高难度确实是前所未有的：

谱例 4－2：
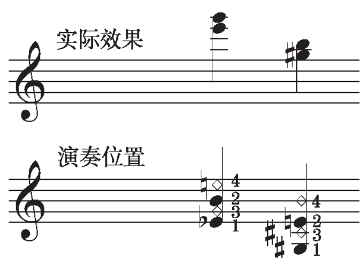



1807 年帕格尼尼第一次用 G 弦演奏整个作品《拿破仑奏鸣曲》。如果说，这些都是为了炫技

而不惜哗众取宠的话，那么，10 年之后他创作的第一小提琴协奏曲中在 G 弦上演奏的主题，则完全是从音色的角度考虑的，因为这里用 G 弦比 D 弦的音色更厚实丰满得多。1818 年帕格尼尼在只用一根弦创作的《摩西主题幻想曲》中，进一步加强了与泛音的结合，扩大了音域，丰富了音色，在技术上又避免了在极高把位上演奏的困难，使小提琴 G 弦的演奏功能、音色潜力得到最大限度的发挥，同时也使发音、快速换把、伸张指法等技术得到了极大的发展。

4. 伸张与压缩指法

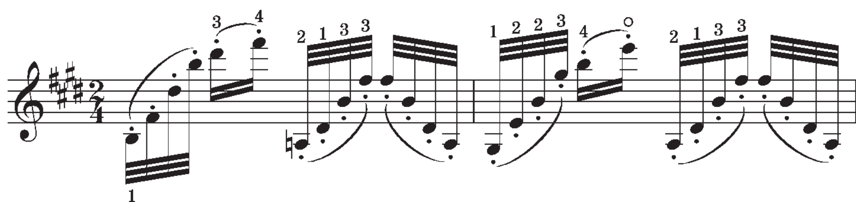
在帕格尼尼之前，伸张和压缩指法往往仅作为一种补充性的技术手段，为解决个别带偶然性的技术困难而采用的，并没有形成一种独立的指法体系。在帕格尼尼的作品里，十度伸张指法的旋律几乎比比皆是，超过十度而远达十二、十三度音程伸张指法的旋律也不少。这仅仅指的是 1、4 指之间的伸张，而相邻两个手指之间的伸张，更是用的大胆而有效。一些双泛音的指法，要求 2、3 指之间的极大伸张。例如：

谱例 4－3：



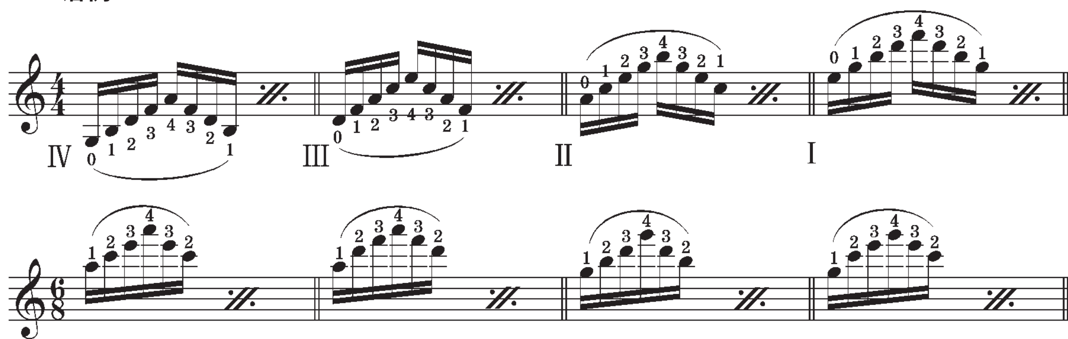

压缩指法，包括半把位的应用，在帕格尼尼的作品中也非常广泛。有时为了和声上的需要，造成了极端困难的指法。例如，第 1 随想曲的第 12 和 13 小节的第三拍：1、2、3 指都紧紧地压在弦枕的周围，挤得非常别扭（见谱例 4－4）：

谱例 4－4：



在第 7 随想曲中还出现了这样的和弦： 这些都是违反了手指自然排列的'歪门道'，是对传统指法中'清规戒律'的冲击。例如，帕格尼尼的指法让我们认识到实际上不可能有明确的把位概念（见谱例 4－5）。但正是由于帕格尼尼大胆地采用了这些伸张和压缩指法，使得一些过去认为不可能演奏的东西成为可能的现实，这不单是演奏技术上的飞跃，更重要的是挖掘了小提琴更大的演奏潜力，给予作曲家更多的创作自由。只要认为音乐上需要，就不必顾虑到演奏上是否可行，这为发展器乐创作提供了更为广阔的天地。
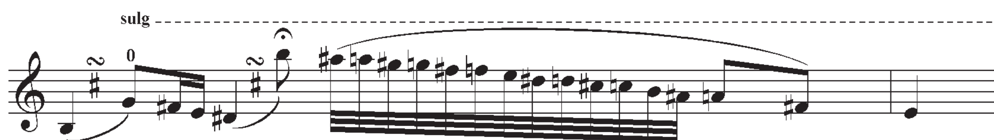
谱例 4–5:



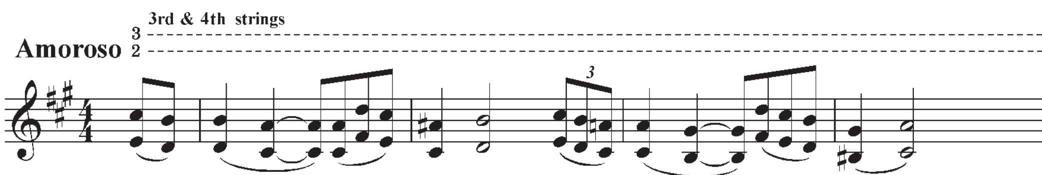

5. 滑奏

帕格尼尼经常用滑奏,效果很好,既用在炫技的表演中(见谱例 4–6),也用在流畅的双音演奏上(见谱例 4–7)。19 世纪末为了清晰地表达旋律的形式和在结构上强调重要的音符,非常流行的滑奏和表情滑音用作是" 两个音感情上的衔接 "。这种做法遭到后来几代人的强烈反对。

谱例 4–6 帕格尼尼的《摩西主题变奏曲》的第一变奏




谱例 4–7 帕格尼尼的《24 首随想曲》的第 21 首




6. 变格定弦法(scordatura,见附录四有关条目)

这种为了特殊的需要而改变一根弦或数根弦的音高的手法,早在 16 世纪人们就采用了,特别是在 17 世纪复调音乐盛行时期用得更为广泛,其目的不外乎是为了取得一些演奏技术上的方便。然而帕格尼尼采用这种手法还有更重要的目的 —— 更好地为内容服务。例如,他的第一小提琴协奏曲是用 ♭E 大调写成,在演奏时,他却把琴弦定高了半个音,即 ♭A– ♭$e^1$– ♭$b^1$–$f^2$。这样,独奏小提琴采用既明亮又易于演奏的 D 大调指法,使得许多用 ♭E 大调极难演奏的快速双音乐句变得容易而有效。对比之下,乐队采用音色较暗的 ♭E 大调,更显得独奏小提琴音色挺拔辉煌,这是帕格尼尼聪明睿智的体现(当然,如今的小提琴家由于演奏技术的进步,大多都具备宏大的音量,已无需采用这种变格定弦法了)。帕格尼尼当时在演奏自己的作品,如《威尼斯狂欢节》、《如此激动》和《女巫之舞》等乐曲时都采用了这种手法,使得不明真相的听众目瞪口呆。在演奏《摩西主题幻想曲》(只用 G 弦)时,帕格尼尼甚至把 G 弦调高了一个小三度而成为 ♭B,这样演奏效果更辉煌。总之,帕格尼尼在演奏实践中不断探索,力求以最有效的手段来达到最理想的效果,这是发展

演奏艺术的科学的态度。

（四）弦乐器歌唱性特点的继承与发展

17、18世纪意大利学派小提琴演奏艺术的美学观点基于对“优美和歌唱性艺术”的推崇，从科列里开始这种“歌唱性艺术”就被奉为圣条加以维护、发扬。为了追求一种美丽而纯净的小提琴声音而规定了严格的条条框框，滑奏、揉弦的使用以及对更加丰富色彩和音色的追求都受到了限制。甚至到古典时期法、比学派的克鲁策尔、巴约和罗德，19世纪德国学派的斯波尔等都激烈地反对采用短促的和跳跃式的弓法，还有泛音，他们认为这会使演奏肤浅而令人难以忍受。同样在左手技术上也规定了以自然姿势——四度、八度握把的原则，只是用小提琴的中音区，认为高音区是与“柔和及表现力不相适应的”。这些原则到18世纪末，事实上已经成为小提琴演奏发展道路上的障碍。

到了帕格尼尼的时代，这种美学观点显然已经不适应暴风雨般的资产阶级革命形势的要求，帕格尼尼完全冲破了这些清规戒律的束缚，在音区、音色、力度和色彩的变化以及感情的幅度与强度的变化等各个方面，都有了明显的突破。但是“歌唱性”毕竟是弦乐器演奏最重要的特点，也是弓法技术水平的体现。尽管帕格尼尼立足于改革，但他并没有抛弃传统，而是很好地继承了意大利学派的优点，并将其发扬光大，为“歌唱性”演奏开拓了广阔的天地，使之能够表达更深刻、更丰富的思想内容。这方面典型的例子莫过于他的第一协奏曲的第二乐章。这是一个柔板乐章，完全由旋律化的曲调组成，不包含任何辉煌的技巧，可以说是最充分地发挥了小提琴“歌唱性”的特点。

思考题

历史上任何杰出的人物都是时代的产物，必然会有时代的局限性。帕格尼尼堪称一代艺术大师，但离开我们毕竟已经160多年。如今的小提琴家在演奏技术水平上早已超过了帕格尼尼当年的水平，那么，我们今天来学习、研究帕格尼尼艺术成就的目的是什么呢？

## 第三节　浪漫主义时期弦乐艺术的各个学派及其代表人物

浪漫主义时期是弦乐艺术各个流派百花争艳、空前繁荣的时期。对小提琴演奏艺术来说，19世纪是法、比学派的世纪，当然还有意大利的帕格尼尼、德—奥—匈学派、捷克布拉格学派和俄罗斯学派等。对大提琴演奏艺术来说，19世纪是德国学派的世纪，其他还有法、比学派、俄罗斯学派、意大利和英国学派等。这些学派之间互相影响，互相交叉，以致后来每一位杰出的大师都很难说只受一个学派的熏陶。每个学派内部演奏家之间的风格也不尽相同，各有其特点和个性，洛学派的演奏家都不是原封不动地维持该学派的演奏风格，而是不断地发展其风格。所以各学派的前期与后期也有很大不同。

### 一、法、比小提琴学派

从1795年巴黎音乐院建立成为法国学派的中心之后，法国学派不但成为19世纪小提琴家的摇篮，培养出一大批一流的、声誉卓著的小提琴演奏家和教师，并对后世产生了深远的影响。一般所说法国学派包括法国和比利时在内，或称法、比学派。前者又称为巴黎学派，后者又称为布鲁塞尔学派。布鲁塞尔学派是指那些曾经跟巴黎学派大师学习过或受巴黎学派演奏风格影响较大的比利时小提琴家。他们在巴黎学派声音美丽、表情细腻演奏风格的基础上，又加以创造性的发

展而形成一种线条粗犷、富于雄壮特点的演奏风格。贝里奥、维奥当和伊扎依是其代表人物。法、比学派的兴起，正值欧洲音乐发展史上的浪漫主义大发展时期，他们遵循了浪漫主义、现实主义的表演美学原则，在继承了维奥蒂建立的古典传统的同时，吸取了帕格尼尼的技术成就，培养出一代又一代的世界一流的演奏家和教师，创造出相当辉煌的成果，大大推动和繁荣了19世纪器乐音乐。所以，法、比学派在弦乐艺术发展史上占据了无可争辩的地位。

法、比学派的第二代人中有法国人哈本涅克、马扎斯、丹克拉、阿拉尔，意大利人罗威里，比利时人贝里奥、马萨尔；第三代人中有比利时人维奥当、莱奥纳德、波兰人维尼亚夫斯基，西班牙人萨拉萨特；第四代人中有德国人施拉迪克、里斯，比利时人伊扎依、马尔西克，匈牙利人胡拜，捷克人翁德利切克；20世纪后有克莱斯勒、卡尔·弗莱什，埃内斯库、蒂博、梅纽因等。

1. 哈贝涅克

法国小提琴家、指挥家、教育家哈贝涅克（F.A.Habeneck 1781—1894）是巴黎音乐院巴约的学生。1821—1824年任歌剧院院长。1825年起，在巴黎音乐院教授一个小提琴特别班。1828年在巴黎音乐院创立了交响乐队，担任指挥长达20年，他领导这个乐队首次在巴黎演奏贝多芬的交响乐，达到很高水平。哈贝涅克创作有管弦乐变奏曲、小提琴协奏曲2首、弦乐四重奏、芭蕾舞音乐等。他最出色的学生有阿拉尔、莱奥纳德等，1835年出版了他的著作《小提琴演奏的理论与实践》。

2. 马扎斯

法国小提琴家、作曲家、教育家马扎斯（J.F.Mazas 1782—1849），1802年进入巴黎音乐院，是巴约的学生，1805年获得小提琴演奏一等奖。他的双手柔软，左手技术干净，运弓喜欢靠近指板，发出一种轻柔甜美的音色。他曾一度在巴黎的意大利歌剧院任职，从1811年起相继到西班牙、英国、意大利、德国、俄国等地巡回演出。1929年回到巴黎却遭到冷遇，只得从此改为教学，1831年任奥尔良（Orleans）音乐学院教授，1837—1841年任卡姆布雷（Cambrai）音乐学校校长。马扎斯有不少作品在当时相当流行，但现在除了一套《二重奏》还在教学和小型比赛中使用以外，仅有作品36的《75首练习曲》流传至今（详见第五节 浪漫主义时期的弦乐教学及理论研究）。

3. 罗威里

在法国活动的意大利小提琴家罗威里（P.Rovelli 1793—1838）出身于音乐世家，是家族中最杰出的成员，幼年随祖父学习小提琴，后来到巴黎拜克鲁策尔为师。学成后先后在巴黎、慕尼黑等地的歌剧院乐队工作，后来加入他父亲指挥的魏玛宫廷乐队。1814—1819年任慕尼黑交响乐队首席。罗威里的演奏具有纯朴、典雅的古典主义风格。所作的小提琴练习曲、随想曲和变奏曲既注重技巧，又有富于表情的片段。他的《12首随想曲》（作品3）至今仍被各国音乐院校作为罗德和顿特练习曲的辅助教材来使用，其重点是训练手指的伸张能力。

4. 贝里奥

比利时小提琴家、作曲家、教育家、比利时小提琴学派的创始人贝里奥（C.A.de Beriot 1802—1870）（图4-2）自幼才能出众，9岁即公开演奏维奥蒂的协奏曲。1821年初他动身到巴黎去拜访当时正在担任大歌剧院院长的维奥蒂，维奥蒂对这位年轻的小提琴家很有好感，对他说："你有着优秀的演奏风格，你应当使这种风格完美起来，要听所有有才能的人的演奏，吸取他们的一切优点，但是不要模仿。"[①]（后来贝里奥又把这个建议转告给他的一名年仅7岁的学生维奥当）维奥蒂

---

① 转引自Margaret Campbell著、张世祥译《不朽的小提琴家》，世界文物出版社1998年1月第1版，第111页。

还介绍贝里奥到巴黎音乐院当时名气最大的巴约教授班上学习。后来他又跟维奥蒂的另一个学生，比利时人罗别列赫茨（A.Robberechts 1797 — 1860）学习了一个时期。1826 年贝里奥在巴黎的首演获得了极大的声誉。听众很喜欢他那独具一格、柔和而抒情的表演，因为它很适合经历过大革命和拿破仑战争严酷岁月之后完全被一种新的、伤感的浪漫主义心情所控制的巴黎人的精神需要。在巴黎取得成功促使他接受去英国的邀请，赴英访问演出又一次获得了巨大的成功。回到比利时之后，国王尼德尔兰道夫指派贝里奥担任年俸两千块金币的御前独奏家。



图 4－2　贝里奥
（C.A.Beriot 1802 — 1870）

1830 年爆发革命，他失去了宫廷职务，重新恢复了巡回演出。1829 年，贝里奥为了使他的得意门生，年幼的维奥当显示本领而来到巴黎。这时候，他结识了后来成为他妻子的著名歌剧演员加尔西亚（M.M.Garcia），两人结伴在英国、法国、比利时和意大利等地巡回演出，获得辉煌的成功。他们共同生活了不到 8 年，妻子不幸从马背上摔下，受伤过重而死，当时她只有 28 岁。这给贝里奥在精神上以致命的打击。到 1840 年为止他一直处于一种意气消沉的状态，这个时期他几乎不参加任何演出，生活与世隔绝。实际上，此后他也未能从这次打击中彻底地恢复原来的精神状态。1840 年重新振作起来到德、奥两国巡回演出。当他回到祖国的时候被聘为布鲁塞尔音乐学院的小提琴教授，1843 年起担任小提琴系主任。一场新的灾难 —— 不断加剧的眼病使他在 1852 年不得不放弃工作而退休，1860 年贝里奥双目失明，1870 年 4 月 10 在布鲁塞尔去世。

贝里奥的演奏和创作都与以维奥蒂、巴约为代表的法国古典小提琴学派有着千丝万缕的联系，但不拘泥一家，在演奏技术上也有意大利学派的影响，是帕格尼尼之后第一个采用泛音、左手拨弦、抛弓等多种辉煌效果的演奏家。这些技巧在他创作的第二小提琴协奏曲中表现得尤为明显。他的演奏柔和而抒情，与当时风靡乐坛的帕格尼尼狂热的演奏风格有很大的不同，给法国学派增添了一种伤感的浪漫主义因素。贝里奥所特有的浪漫主义主要表现在过于细软和有点伤感而神经质的抒情。贝里奥也是位才华出众的作曲家，他的小提琴作品旋律优美，富于演奏效果，在当时曾广泛流传。他创作了 10 部小提琴协奏曲、12 首民歌主题变奏曲、许多小品（包括《芭蕾场景》，作品 100）、49 首小提琴与钢琴二重奏、6 本练习曲等。贝里奥作曲的笔法一向以轻巧透明、工整有如精美图案而著称。但总的来说，他的音乐不免有点文人雅士那种无病呻吟的味道，表现的内容似乎不够深刻。

贝里奥最大的贡献在于教学，著有多种教科书（详见第五节 浪漫主义时期的弦乐教学及理论研究），教出了许多 19 世纪欧洲一流的小提琴家，其中最有名的是维奥当。

从 18 世纪以来，比利时的列日成为最重要的音乐中心，这里的人擅长音乐表演，尤其是演奏小提琴，卡尔·弗莱什称这个地方为小提琴家的温床。在这里，小提琴演奏和制作的传统已经存在了大约三百多年。1826 年列日成立了皇家音乐学院，19 世纪比利时小提琴学派中许多伟大的小提琴家，例如马萨尔、莱奥纳德、维奥当、马尔西克、汤姆森和伊扎依等都是出生于列日或列日附近。

5. 马萨尔

比利时小提琴家和教育家马萨尔（L.J.Massast 1811—1892）出生于列日，自幼随父及兄长学习。1822年，他获得列日市给他到巴黎音乐院学习的奖学金，跟随克鲁策尔学习，并同时学习作曲和音乐理论。1830年在“圣灵音乐会”上演出而获得声誉。1837年经常与李斯特合作演出。作为一个演奏家他受到听众的热烈欢迎，但是由于他生性腼腆，对自己的每场音乐会都感到害怕和紧张，于是他就决定放弃演出，专门从事教学工作。1843—1890年任巴黎音乐院小提琴教授，成为19世纪最卓越的小提琴教育家，他以精力充沛、对学生无比关心、全面而细致地考虑每个学生的具体需要而著称。当时没有哪位教师能像马萨尔有那么多优秀的学生，例如著名小提琴家维尼亚夫斯基、萨拉萨特、马尔西克、克莱斯勒等。马萨尔与钢琴家玛松（L.A.Masson）结婚，夫妇两人经常举行奏鸣曲音乐会，他还与自己的几个学生组成四重奏组演奏室内乐。他写过几首小提琴曲和钢琴曲，校订过不少古典小提琴作品，经他校订出版的《克鲁策尔42首小提琴练习曲》评价很高，流行很广。

6. 阿拉尔

法国小提琴家、作曲家和教育家阿拉尔（J.D.Alard 1815—1888）10岁就登台演出维奥蒂的小提琴协奏曲，12岁被送到巴黎音乐院培养，在哈贝涅克教授班上学习，1830年毕业时获一等奖，后随弗朗索瓦·费蒂茨（F.Fetits）学习作曲。1831年参加歌剧院乐队，以后除了作为独奏家外，还以优秀的室内乐演奏家而驰名。他毕生最大的贡献在于教学，1843年起继巴约之后任巴黎音乐院教授长达32年之久，他继承了维奥蒂的意大利-法国传统，培养了不少人才，其中最著名的是萨拉萨特。他的教学水平也体现在他的著作《小提琴教程》（1844）中，这本书很快就被翻译成各种文字在欧洲广为传播。他创作了不少小提琴曲及练习曲，其中包括《24首随想曲》，效法罗德那样用24个不同调性写成。他编订出版的《古典小提琴曲》收集了18和19世纪初作曲家的56首被遗忘了的优秀作品。阿拉尔是法国著名提琴制作大师维留姆的女婿，所以他拥有很多名贵的意大利乐器，其中著名的有以他的名字命名的“阿拉尔”斯特拉德（“Alard”Strad）和“弥塞亚”斯特拉德（“Messiah”Strad）。

7. 丹克拉

法国小提琴家、作曲家丹克拉（J.C.Dancla 1817—1907）是巴黎音乐院巴约的学生，毕业后在巴黎喜歌剧院乐队工作，并曾与他的两个弟弟组织“丹克拉弦乐四重奏”，进行广泛的演出活动。1857年起任巴黎音乐院的小提琴教授长达35年，是一位受人尊敬的老师。1892年，已是75岁的丹克拉，仍然在音乐院的音乐会上演奏自己的作品。他创作了大量的小提琴曲（如现在我国各地考级常用的《6首变奏曲》）和如今作为辅助教材的练习曲（如作品73、90、122、128等），还写了一本《小提琴演奏法》和一些理论著作。此外，他还创作了4部交响曲、8首弦乐四重奏、4首钢琴三重奏和6首小提琴协奏曲。

8. 维奥当

比利时小提琴家、作曲家、教育家维奥当（H.Vieuxtemps 1820—1881）图（4-3）是19世纪中期小提琴演奏艺术中最伟大的小提琴家，他在欧洲小提琴音乐文化发展的过程中所起到的作用尤其值得重视。如果说帕格尼尼向人们展示了技巧本身就能征服听众的话，那么维奥当则向人们表明，使用更加音乐化的手法再加上技巧，也能取得同样的效果。维奥当是一位很有头脑的，并在艺术上广泛学习的小提琴家。他与许多前辈和同时代的人一样都学习作曲，而且都是小提琴作曲家，但不仅如此，他还以目光犀利、分析问题一针见血而著称，像斯波尔那样研究了艺术的各个方

面的可能性。他首先宣传贝多芬的小提琴协奏曲和晚期四重奏这份功劳是异常重要的，因为这些作品在当时就连一些大音乐家也未曾把它们放在眼里，他在约阿希姆、劳乌勃之前成为当时一致公认的贝多芬音乐最完美的解释者，他是那些在 19 世纪中期为小提琴演奏艺术奠定现实主义表演原则演奏家们的先驱者。



图 4–3 维奥当
（H.Vieuxtemps 1820 — 1881）

维奥当出生在列日附近的城市韦尔维埃，自幼显示出非凡的音乐才能，4 岁随父亲学琴，6 岁就在他的家乡举办了第一个音乐会，一年后又在列日举办了第二个音乐会，两次成功的公演轰动一时，造成巨大影响。1828 年在父亲的带领下到首都布鲁塞尔演出，受到热烈的欢迎。之后，维奥当得到热心的资助去荷兰各地演出，在阿姆斯特丹与贝里奥见了面。这位大师十分赏识他，主动提出要给他上课的建议。维奥当的父母为了不让孩子失去在贝里奥这样难得的教师那里学习的良机，想方设法，克服了一切困难，终于在 1829 年全家前往布鲁塞尔。贝里奥对学生的关心可以说是无微不至，他到比利时国王那里为维奥当争取到每年领取三百块金币奖学金的待遇。由于维奥当的刻苦用功，加上老师的精心培养，几个月后，进步神速，于是贝里奥就带着他的这位神童到巴黎，师徒二人一起公演，引起了巴黎音乐界的极大关注。

1830 年，贝里奥和马利布兰到意大利巡回演出，剩下了没有老师的维奥当。就在这时，贝里奥对维奥当讲了自己老师维奥蒂曾经对他讲过的一番话，也就是走自己的路，不要去模仿别人。维奥当一生都记住了老师对自己的教导。他就这样开始了自己的独立工作，这个期间得到优秀的女演奏家拉格夫人在艺术上的引导，使他真正懂得了海顿、莫扎特和贝多芬的杰作。同时维奥当抓紧学习作曲，他写了一首小提琴与乐队的协奏曲和一些变奏曲，可惜的是这些学生时代的习作未曾保留下来。维奥当的演奏在当时已经十分完美，贝里奥临行前奉劝他的父亲大可不必再去找什么老师了，不如让维奥当自己拿主意怎样利用时间更为妥当。这样维奥当有更多的思考和欣赏大演奏家表演的机会。最后，贝里奥又一次到国王那里为维奥当张罗到六百法郎，少年音乐家一直想到德国观光的理想终于实现了。1833 年他同父亲到德国各地去观摩和演出，听到了斯波尔、莫里克[①]、和梅塞德尔[②]等大师的精彩表演，并对歌德的诗篇产生了强烈的感情。这一年他在维也纳过冬，维奥当到德国作曲家、理论教师塞赫特尔（S.Sechter 1788 — 1867）班上旁听作曲课，此外还与贝多芬的一些崇拜者，如奥地利钢琴教育家、贝多芬的弟子车尔尼（C.Czerny 1791 — 1857）、维也纳音乐学院的大提琴教授梅尔格（J.Merk 1795 — 1852）、比利时血统的奥地利指挥家、作曲家、维也纳音乐学院院长拉努亚（E.Lannoy 1787 — 1853）等亲密地接近起来。1834 年初年仅 14 岁的维奥当仅用了两个星期的准备，就演出了贝多芬的《D 大调小提琴协奏曲》，震动了

---

① 莫里克（W.B.Molique 1802 — 1869），德国小提琴家，斯波尔和罗威里的学生。作为演奏家，莫里克左手技巧之完美极其少有，然而其运弓不够奔放，缺少气魄，故同时代人对其演奏风格有生动不足，宁静有余之评语。

② 梅塞德尔（J.Mayseder 1789 — 1863），奥地利小提琴家、作曲家。曾先后师从于苏赫（Suche）和拉尼茨基（Wranitzky）。1816 年加入宫廷乐队，1820 年在宫廷剧院担任独奏，1831 年任国王的室内乐小提琴手。他虽然很少举行独奏音乐会，但由于他的知识丰富、风格高尚，并以其卓越的成就很受同行的钦佩。他写过许多室内乐作品，还有小提琴协奏曲、变奏曲、幻想曲及大量练习曲。

维也纳的评论界。此后，维奥当到布拉格、德累斯顿、莱比锡、伦敦等地演出获得了一个又一个的辉煌成功。德国作曲家舒曼在莱比锡听到他的演奏之后，写了评论文章高度赞扬他的艺术才华，他写道："从维奥当琴上发出第一个一直到最后一个音，使你忘记了你还活在这个世界上，既不知道音乐从什么时候开始也不知道在什么时候结束，他使你自始至终就像中了魔似的。"① 帕格尼尼在伦敦听了他的演奏也十分欣赏，预言他有"无限的前程"。

1835—1836年，维奥当返回巴黎，在雷哈的指导下继续学习作曲。在刚满17岁时写了一首《♯f小调第二小提琴协奏曲》（作品19），这个时期，他倾心于将维奥蒂小提琴协奏曲的庄严风格与现代的演奏技术融为一体，这种想法集中体现在他的这部协奏曲中，这部作品也清楚地显示出帕格尼尼的影响。他首次在音乐会上演奏这部作品，受到了巴黎听众热烈的欢迎，并于1836年在维也纳首次出版了这部作品。虽然他在和声、对位和作曲方面有了很好的训练，但是维奥当认为他还不完全懂得配器。所以他花了几个月的时间回到布鲁塞尔，在歌剧院的乐队里当一名纯粹的听众。他坐在每一个谱架的旁边，研究着乐队每个声部的细节。他和乐队队员讨论音乐，观察各种问题，以便能学习各种乐器的不同技巧。因此，维奥当的作品能广泛地运用各种乐器的可能性是不足为奇的。他那丰富多彩的乐队配器，充分证明了他在这段时间所学到的可贵经验。

1837年起，他再次作广泛的旅行演出。1840年3月16日，在圣彼得堡举行新作品演奏会，演出了《E大调小提琴协奏曲》（作品10）和《幻想风随想曲》（作品11），获得巨大的成功。同年6月又在布鲁塞尔演出同样的作品，演出结束后，在场的老师贝里奥激动万分，和自己的得意门生长时间的拥抱。1841年维奥当到巴黎演出，同样受到音乐界权威人士，如巴约和柏辽兹等人的热烈称赞。这一年是维奥当事业的高峰期，他已成为巴黎所有盛大音乐会上最出风头的英雄，随后的几年进行了广泛的巡回演出（荷兰、奥地利、德国、美国和加拿大），之后又回到欧洲。刚满25岁的维奥当与贝里奥同时被选为比利时艺术学院的名誉院士。1844年他同奥地利卓越的女钢琴家约瑟芬·埃尔德尔（J.Elder）结婚，家庭生活幸福美满。

1846年维奥当被邀请到圣彼得堡任宫廷和皇家剧院独奏家的职务，他在俄国最重要的一段生活就这样开始了，直至1852年。年轻有为精力旺盛的维奥当在那里积极开展各种音乐活动——组织和参加独奏音乐会、室内音乐会和在剧院附设的器乐专修班上担任教学，给俄国的音乐生活带来了积极的影响，特别是对俄国小提琴演奏艺术做出了卓越的贡献。在此期间，他根据俄国乐坛上流行的浪漫曲主题创作了一些颇受欢迎的小提琴独奏曲，但是最重要的是创作了形象鲜明、形式革新和富于幻想的《d小调第四小提琴协奏曲》（作品31）。这首协奏曲增加了一个谐谑曲乐章，因而久久未拿来公演，只是到1851年在巴黎与听众见面，取得的成功非同小可。1852年夏天，由于妻子的疾病，维奥当不得不停止履行与彼得堡已签订的合同，而留在巴黎。

1858—1868年间维奥当又一次在欧洲各国进行频繁的演出活动，先是到德国，后到瑞典，从那里到了巴登-巴登，在此创作了为布鲁塞尔音乐学院的莱奥纳德参加比赛用的《a小调第五小提琴协奏曲》，这首作品除了有辉煌雄壮的技巧外，还交织着许多沉思冥想般迷人的旋律，显示出作者艺术上更为成熟。1868年爱妻的病逝使他受到了很大的打击，为了想忘怀一切，维奥当再度巡回演出。这时他的艺术成熟，技巧炉火纯青，精神上的创伤使他的表演更为深刻，他以技巧完美、气势雄伟、充满灵感的演奏使听众心醉神迷，评论界称誉他是"具有浪漫主义倾向的、最卓越的小提琴大师

① 转引自[苏]拉阿本著、廖叔同译《古今杰出小提琴家》，人民音乐出版社1997年4月第1版，第101页。

之一”。1871 年维奥当受聘担任布鲁塞尔音乐学院教授，他把这个职务看作‘神圣的使命”，全力以赴，培养出伊扎依和胡拜等世界一流的演奏家，为壮大比利时学派做出了卓越的贡献。

维奥当是法、比小提琴学派承前启后的重要人物，他在自己的演奏和创作中创造出前人未有的小提琴语汇，影响了整个 19 世纪的小提琴演奏艺术。他的演奏，不但技巧完美，而且气势雄伟、灵感层出不穷，处理作品层次鲜明、有立体感。我们从维奥当一生的艺术经历中看出他先后受过各种流派的影响，而这些美学观点彼此并不相同的流派影响，通过他自己不断的吸收和消化，最终建立起他本人独有的艺术原则。维奥当虽然是一个十分愿意炫耀辉煌技巧的浪漫主义者，但同时他也是一个演奏格调雄伟崇高，能使情感服从于理智支配的古典主义者。维奥当所处的时代是浪漫主义冲击古典主义的时代，艺术界有一种内在的分歧，因而使他的审美观点具有两面倒的倾向。

他的作品共有 60 多首，以技术精湛、曲调优美著称，多数属于 19 世纪前半叶浪漫主义炫技乐曲中那种极其常见的作品。法国作曲家柏辽兹对维奥当的创作给予了高度的评价，认为他在创作方面和演奏方面同样应值得重视。维奥当的 7 首小提琴协奏曲是小提琴协奏曲发展史上的重要里程碑（详见第四节 浪漫主义时期的弦乐文献）。此外，维奥当还创作了小提琴奏鸣曲、中提琴奏鸣曲、3 首弦乐四重奏以及各式各样的炫技性乐曲和音乐会小品，如《幻想风随想曲》、《沉思曲》、《俄罗斯的回忆》、《叙事曲与波罗涅兹舞曲》、《塔兰泰拉舞曲》等，他所创作的 6 首音乐会练习曲是高级技术训练的优秀教材，既可以作为帕格尼尼随想曲的补充，又可作为独奏曲在音乐会上演奏，有很好的艺术效果。直至今日，维奥当的协奏曲和技巧性中型乐曲仍被作为音乐学院教学、比赛和音乐会演奏曲目而有它真正的活力和激动人心的力量。

法、比学派的第三代除了维奥当之外，还有以科列里的《福利亚变奏曲》的改编本传世的比利时小提琴家莱奥纳德[①]，而影响最大的则要属波兰小提琴家维尼亚夫斯基和西班牙小提琴家萨拉萨特。

9. 维尼亚夫斯基

19 世纪浪漫主义炫技派演奏家中个性最鲜明的小提琴家、作曲家维尼亚夫斯基（H. Wieniawski 1835—1888）出生于波兰的卢布林，母亲是波兰著名钢琴家爱德华·沃尔夫（E.Wolff 1816—1880）的姐姐。维尼亚夫斯基从 6 岁起师从华沙歌剧院的乐队首席霍恩杰尔（J.Hornziel）学习小提琴，后来又投入塞尔瓦琴斯基[②]门下。即使是在神童似乎过多的时代，维尼亚夫斯基的进步也是惊人的。当他 8 岁时，即被巴黎音乐院破格录取，师从马萨尔。3 年后以极其优异的成绩毕业，在小提琴比赛会上获得了一等奖和金质奖章。由于他是领取俄国奖学金的学生，俄国沙皇奖励给他宫廷收藏的一把‘耶稣’瓜内里制作的小提琴。1848 年维尼亚夫斯基首次在巴黎举行音乐会，轰动一时，之后在圣彼得堡的几次独奏音乐会都获得了巨大的成功。母亲带着儿子从彼得堡前往芬兰、雷维尔、里加，又回到华沙。这个时期，维尼亚夫斯基迷醉于炫技的表演，虽然演奏中有

---

① 莱奥纳德（H.Leonard 1819—1890），比利时小提琴家、作曲家。1832 年进入布鲁塞尔音乐学院从普吕姆学习；1836—1839 年，在巴黎音乐院从哈贝涅克进修。1845—1847 年间，在欧洲各地巡回演出获得成功。在柏林时，他首次演奏门德尔松的《e 小调小提琴协奏曲》，由作曲家亲自指挥乐队协奏，获得很大的荣誉。1847—1867 年任布鲁塞尔音乐学院教授。他是勃拉姆斯两首弦乐四重奏（作品 51）在巴黎的首演者，也是圣-桑、拉罗、福雷、丹第等人作品的卓越演奏者。作品有 5 首小提琴协奏曲、幻想曲、二重奏、练习曲及许多小品，还写了一本《小提琴演奏法》。

② 塞尔瓦琴斯基（S.Serwaczynski 1781—1859），波兰小提琴家、指挥家、作曲家。自幼从父亲（卢布林大教堂的音乐指导）学习小提琴。青年时期曾到欧洲各国旅行演出，获得第二个帕格尼尼的声誉。1831—1833 年任维也纳歌剧院乐队首席，1833—1839 年任布达佩斯歌剧院乐队首席，并对该地音乐学院的创立做出过重要的贡献。1845 年起定居利沃夫，担任该地波兰剧院的乐队指挥。塞尔瓦琴斯基是一位出色的演奏家，技巧辉煌，感情丰富，表演富有戏剧性。他曾创作了大量的小提琴曲，今多已失传。幸运的是，被 19 世纪一致公认的两位最伟大的小提琴家——维尼亚夫斯基和约阿希姆都接受过他的教导。

烈火般的激情，并已创作了不少的变奏曲、浪漫曲和夜曲之类的作品，但毕竟在艺术上还不够成熟。他深深地体会到，光靠演出实践提高是有限的，必须提高全面的艺术修养，首先要抓作曲方面的深造。经过他的父母的一番努力，总算得到了俄国当局签发的再次去巴黎学习的许可。在巴黎，维尼亚夫斯基在科列特（I.Collet）的作曲班上学习了一年，并悉心研究克鲁策尔练习曲，阅读了雨果、巴尔扎克、乔·治桑和斯汤达等大量的浪漫主义文学著作。在这一年学习期间，他创作的《乡村风格的玛祖卡》和以梅耶贝尔的歌剧《先知者》的主题写作的《主题幻想曲》获得创作一等奖（1850 年）。

这时年仅 15 的维尼亚夫斯基已经是身怀绝技，名震乐坛的人物了，再加上他少年英俊，开朗机智，过早地开始了毫无约束的成年艺术家的巡回演出生活，没有成年人足够的理智和生活经验，逐渐染上了花花公子浪荡不羁的恶习，种下了影响他事业的祸根。1851 — 1853 年，他与他的弟弟钢琴家约瑟夫·维尼亚夫斯基（图 4 – 4）合作一起征服了欧洲各大城市的听众。18 岁那年，不但演出（一年多时间里演出了两百多场，处处受到热烈欢迎）而且创作也获得丰收，著名的《D 大调波兰舞曲》、《莫斯科的回忆》、《现代教程》、《♯f 小调第一小提琴协奏曲》和一些《玛祖卡舞曲》、《悲伤的柔板》，《无言歌》和《回旋曲》等作品都是这一年创作的，这是他对用波兰民族的音乐语言在小提琴上表现作了成功的试验（玛祖卡是波兰农民的舞曲，而波兰舞曲则是波兰贵族的舞曲），也显示了他在艺术上日臻成熟。1858 年与安东·鲁宾斯坦有了亲密的交往，他们在巴黎合开的音乐会非常成功。1859 年他们一起去伦敦演出时，维尼亚夫斯基与英国贵族伊莎贝拉·汉普顿订婚，著名的《传奇曲》就是献给新娘的礼物。维尼亚夫斯基的婚礼仪式在 1860 年 8 月的巴黎举行。柏辽兹和罗西尼出席了婚礼。根据新娘双亲的要求，维尼亚夫斯基为自己上了数目为 20 万法郎的人寿保险。每年必须给保险公司付出一笔数目极大的保险费，造成维尼亚夫斯基后来经济上经常拮据的状态，他之所以过早地去世，这也是其中的原因之一。



图 4 – 4　维尼亚夫斯基和他的弟弟约瑟夫

1860 年应鲁宾斯坦之约，维尼亚夫斯基到俄国工作，在那里展开了积极的音乐活动。19 世纪 60 年代的俄国，民主思潮大发展，启蒙运动的思想把一些有识之士发动起来，维尼亚夫斯基被卷入了这个思想解放运动的巨流之中。他在俄国履行着许多职务，圣彼得堡沙皇宫廷的独奏家、俄罗斯音乐协会乐队和弦乐四重奏团的首席，有时还以指挥的身份参加演出。维尼亚夫斯基和鲁宾斯坦一起直接积极地参与了俄国音乐学院的组建活动，两年后任教于新成立的圣彼得堡音乐学院，是该院最早主持小提琴和室内乐合奏课的教授。范围广阔的音乐活动，使他为俄罗斯进步音乐的发展做出了贡献。同时在他个人的艺术道路上，由于和鲁宾斯坦、卡尔·达维多夫（C.Davidov）以及‘ 强力集团 ’的音乐家们的密切交往，在世界观、审美趣味、艺术修养和演奏风格上比以前成熟了许多。他的演奏曲目不断扩大，古典大师的作品，如巴赫的《夏空》和其他无伴奏奏鸣曲，贝多芬的小提琴协奏曲、奏鸣曲、四重奏等作品都成为他的保留曲目 ；艺术视野开

阔，表演艺术深化，体现在创作上的是他那脍炙人口的《d 小调第二小提琴协奏曲》、二重奏《练习曲–随想曲》（作品 18）、一批抒情小品和技巧性乐曲。他的旋律充满真挚的抒情性，并且体现出波兰民族音乐风格，被誉为小提琴的“肖邦”。维尼亚夫斯基在俄国生活了 12 年，是他艺术上最富有成果的时期，表演水平达到了他一生的最高峰，创作上硕果累累，教学上成绩卓著。他在俄国留下了深刻的印象，但同时毫无节制的生活，狂饮滥赌、沾花惹草，摧残着他的健康，心脏病在此期间就已经严重起来。

1872 年维尼亚夫斯基恢复了巡回演出，与鲁宾斯坦一起访问美国，获得了极大的成功，在不到一年的时间内演出了 215 场，但他的健康受到了极大的损害。1874 年他回到了欧洲，顶替病休的维奥当担任布鲁塞尔音乐学院的小提琴教授，直至 1877 年维奥当复职为止，当时在他的班上学习的学生有后来闻名世界的伊扎依。此后他又重新开始了频繁的欧洲巡回演出，他的健康情况每况愈下，但为了经济原因仍然坚持演出，1878 年 11 月在柏林的一场演出中，维尼亚夫斯基身体虚弱得只能坐着演奏，到中间气喘病突然发作，昏倒在台上，这时听众中的匈牙利小提琴家约阿希姆走上台来，见义勇为接过他的提琴，用精彩的表演为他续完这场音乐会。同年 12 月应尼古拉·鲁宾斯坦的邀请前往莫斯科，他的演奏甚至在这种时候仍然使听众心醉神迷，他再度因病中途退场。1879 年初去俄国南方，开始他最后一次的巡回公演，年底在敖德萨演出了一场告别音乐会，而他的健康也就由此彻底地摧毁了！同年 11 月应梅克夫人坚决的恳求，把他接到她家中休养，音乐界的一些好友在圣彼得堡组织了一场义演，收入全部用来偿付保险费以保障维尼亚夫斯基妻儿未来的生活。

1880 年 3 月 31 日，45 岁的维尼亚夫斯基告别了人间。莫斯科音乐界为他举行了隆重的葬礼，莫斯科大剧院乐队、合唱队和独唱家们在尼古拉·鲁宾斯坦的指挥下演唱了莫扎特的《安魂曲》向他致敬和告别，然后把遗体运回华沙，安葬在华沙的波瓦兹基公墓。

在帕格尼尼之后，维尼亚夫斯基堪称一代大师。他具有法兰西和斯拉夫两种民族的传统风格。他的演奏以技巧辉煌、热情奔放、风格华丽著称。他的揉弦强烈，音色浑厚，据说他的右臂比较僵硬，右肘抬得较高，握弓很深（第二关节），压力很大，后来俄罗斯学派的握弓法显然受到他不少的影响。作为作曲家，他继承了帕格尼尼的浪漫主义炫技手法（著名的小提琴幻想曲——以歌曲《红纱拉纺》为主题的《莫斯科的回忆》，由于采用了帕格尼尼式的泛音和拨奏手法，使其中的意境变得分外的耐人寻味），并揉进了斯拉夫民族的因素，他的玛祖卡、波洛奈兹是小提琴作品中具有强烈的波兰民族风格的代表作。他的主要作品是两首小提琴协奏曲，第一首偏重于炫技，但也不乏悦耳的乐句 第二首则充满了浪漫主义的激情和丰富的幻想，成为小提琴经典文献而流芳百世。他的《练习曲–随想曲》像帕格尼尼的随想曲那样，既有全面的技巧，又有充实的音乐内容，成为当今小提琴的高级教材，同样也作为音乐会演出的优秀曲目而广泛流传。他的大量炫技性小品在发挥乐器性能方面灵活而不拘一格，雅致而优美动听。总的说来，他的这些特点使他与帕格尼尼相比各有各的独特成就。

维尼亚夫斯基与钢琴家肖邦一样，是波兰引以为自豪的音乐家，为了纪念他诞辰 100 周年，于 1935 年在首都华沙创办了以维尼亚夫斯基命名的国际小提琴比赛。开始是每五年举行一届，现已改为每四年一届。这个比赛的特点是演奏部门只有小提琴一项。此外，还有小提琴曲的作曲部门和小提琴乐器的制作部门的比赛。1935 年在华沙举行的第一届比赛中，法国的吉涅特·内弗获得了第一名，大卫·奥伊斯特拉赫获得了第二名。在第三届维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比

赛中，中国的王晓东荣获青年组第一名；黄滨荣获少年组第一名；而李传韵在10岁时曾荣获过第五届维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛少年组的第一名。

10. 萨拉萨特

西班牙小提琴、作曲家萨拉萨特（P.de Sarasate 1844—1908）的父亲是军乐队队长和小提琴手。他5岁开始跟从父亲学习小提琴，8岁公演，10岁获得奖学金到首都马德里师从萨埃斯（R. Sáez），并在伊萨贝拉皇后的宫廷演奏，皇后不仅给了他一把斯特拉迪瓦里于1724年制作的小提琴，还提供他到法国留学的全部费用。1856年萨拉萨特被派到巴黎音乐院在阿拉尔教授的班上学习小提琴，在列伯尔（H.Reber）班上学习和声和作曲。1859年毕业时获得小提琴、和声、视唱三个学科的一等奖，这是该院有史以来学生成绩的最佳纪录。就在这一年，年仅15岁的萨拉萨特就开始了长期的巡回演出活动，不久名声就传遍了欧洲和南北美洲，不论走到哪个国家几乎立即获得了盛况空前的热烈欢迎，直到1890年，这30多年的漫长艺术生涯中，萨拉萨特始终一帆风顺，没有受到任何挫折，沉浸在荣誉和幸福之中。许多作曲家把作品题献给他，甚至专为他而创作，其中有：苏格兰作曲家、小提琴家麦肯齐（A.Mackenzie 1847—1935）的《小提琴协奏曲》，布鲁赫的《d小调第二小提琴协奏曲》和《苏格兰幻想曲》，圣-桑的《第一小提琴协奏曲》、《第三小提琴协奏曲》、《引子与回旋随想曲》和《哈瓦涅兹》，拉罗的《f小调小提琴协奏曲》和《西班牙交响曲》，约阿希姆的《变奏曲》，维尼亚夫斯基《d小调第二小提琴协奏曲》，德沃夏克的《玛祖卡舞曲》（作品49）等。萨拉萨特以他出色的表演使广大观众了解了这些杰出作品的真正价值，并把它们作为自己的保留曲目。

除了独奏以外，萨拉萨特还经常参加室内乐演奏。他几乎每年都要回故乡潘普洛纳走走，乡亲们把他作为民族英雄来对待，甚至举行火炬游行来向他致敬，铁路公司给予他在西班牙境内乘坐火车享受免费的待遇。潘普洛纳市长每次都为他的到来而举行欢迎晚会表示对他的高度尊敬。萨拉萨特一生没有结婚，也没有教过学生，于1908年9月20日因肺功能衰退而逝世，享年64岁。在他的遗嘱中指明将大部分的积蓄捐送给艺术机构和慈善组织。巴黎和马德里两地的音乐学院各得到一万法郎和一把斯特拉迪瓦里名琴。另外一大笔款项被指定用来作为音乐家的奖金，并把他收藏的艺术珍品全部移交给故乡潘普洛纳去保存。潘普洛纳有一所"萨拉萨特博物馆"，珍藏着他留下的作品手稿和名贵小提琴以及他历年来赠送给故乡的许多纪念品。

萨拉萨特被誉为"19世纪的帕格尼尼"，"花腔表演艺术之王"。他的演奏特点是技术完美无缺，同时又是无拘无束，流畅而辉煌。他的音准极好，特别是在高把位上，始终十分准确而不犯一点错误；他的揉弦幅度较大，音色甜美纯净，有如一股清泉沁人心脾；他的运弓轻盈飘逸，细致精美，虽然完全没有任何弓毛摩擦琴弦的声音，但最大的弱点是力度和感情的幅度有限。卡尔·弗莱什认为萨拉萨特代表了新一代的小提琴家，他的演奏特点无疑对近代小提琴演奏产生了巨大的影响。萨拉萨特一生积极宣传新的音乐作品，对推动小提琴艺术的发展起了重要的作用。他最擅长表演炫技性乐曲和他本人的作品，在这个方面无人可以与他匹敌。他创作了许多精彩的小提琴曲，其中著名的《西班牙舞曲集》、《流浪者之歌》、《卡门主题幻想曲》和《引子与塔兰泰拉舞曲》等都曾经风靡一时，至今仍是小提琴家们经常演奏的曲目。他通过把西班牙民族风格的旋律、节奏与高度发展的小提琴技巧绝妙地结合在一起，创作出的精致、优雅、色彩绚丽的小提琴曲，是西班牙民族乐派的早期代表作，对后来的西班牙作曲家有着深远的影响。萨拉萨特是第一个录制唱片的小提琴家，他录有巴赫的《E大调无伴奏小提琴组曲》中的前奏曲和他自己的《引子与塔兰泰拉

舞曲》以及《流浪者之歌》。

11. 马尔西克

比利时小提琴、作曲家马尔西克（M.Marsick 1848—1924）曾先后就学于莱奥纳德、马萨尔和约阿希姆。1877 年在欧洲各国旅行演出获得成功。1879—1884 年间，曾作为一位卓越的室内乐演奏家出现在欧洲乐坛，先后领导过一组弦乐四重奏和一组钢琴三重奏。1892—1900 年任巴黎音乐院教授，卡尔·弗莱什、蒂博、埃内斯库、胡伯尔曼、马尔金等小提琴家均出自他的门下。1895—1896 年曾访问美国。他的演奏以音量大，弓法流畅而著称，是当时被公认的演奏维奥当和维尼亚夫斯基作品的权威。作品有 3 首小提琴协奏曲和一些小品。

12. 伊扎依

比利时小提琴家、指挥家、作曲家伊扎依（E.Ysaye 1858—1931）是 19 世纪末和 20 世纪初法、比小提琴演奏艺术中承前启后的伟人，是一位真正体现出法、比两国小提琴学派典型特色的大艺术家。他的演奏不落俗套，风格清新，气质爽朗，感情真挚，有火一般的活力，构思纵然极其新鲜大胆，实际表演总是经过严密考虑和精细安排，他的内心虽然激情汹涌，可是发挥乐器性能来明朗、清晰、精致而典雅。他继承了他的老师维尼亚夫斯基和维奥当的优秀传统，并以不同的方式精明地运用揉弦和速度的变化，为气质原已炽烈非凡的演奏增添了光彩。在创作上他另辟新路，虽然一开始和圣-桑有某些共同之处，但是后来却写出那类似即兴发挥而其实构思十分新颖的《无伴奏小提琴奏鸣曲》。

伊扎依出生在比利时列日市郊的矿工区。4 岁开始从父亲学习小提琴，1866 年考入列日音乐学院，但不久即因家贫辍学。在 14 岁的时候，他的演奏由于偶然的机会被著名小提琴家维奥当听到，维奥当对他的演奏大为欣赏，极力主张他重返列日音乐学院学习，并将他介绍给著名教授马萨尔。他在马萨尔的指导下进步迅速，1873 年就在学院的比赛上赢得一等奖和金质奖章。1874 年，他离开列日到布鲁塞尔音乐学院，先在维尼亚夫斯基班上学习了两年，接着又从维奥当学习了两年，维奥当非常喜爱伊扎依，曾给予他精心的指导，对这位青年小提琴家的成长起了很大的影响。1879 年伊扎依在柏林的比尔舍(Bilse)乐队工作，不久便担任乐队的首席，有时也担任独奏，他的精致表演赢得了著名音乐家约阿希姆、李斯特、安东·鲁宾斯坦等人和当地音乐评论的一致赞扬，由此逐渐成名。1881 年他辞去乐队的职务，和安东·鲁宾斯坦一起到斯堪的纳维亚一带旅行演出，后又到俄国各地演出，都获得了成功。与鲁宾斯坦的合作，使他在艺术上得到很多教益。1883—1886 年他住在巴黎，与弗兰克、肖松、丹第、福雷、圣-桑和德彪西等作曲家交往密切，热情宣传并首演了许多题献给他的作品，如弗兰克的《A 大调小提琴奏鸣曲》，肖松的《音诗》，德彪西、圣-桑、丹第的弦乐四重奏，福列的五重奏等。1885 年，他与著名的科隆纳(Colonne)乐团合作，在巴黎演出了拉罗的《西班牙交响曲》和圣-桑的《引子与回旋随想曲》，赢得了很高的声誉。1866 年，伊扎依返回比利时担任布鲁塞尔音乐学院教授，在该院主持小提琴教学一直到 1898 年，培养的著名学生有：普里姆罗斯(W. Primrose)、帕辛格尔(L.Persinger)、杜波依(A.Dubois)、克里克鲍姆(Crickboom)等。同时在这十余年间举行过无数次音乐会，1895 年，他扩大演出内容并定名为"伊扎依音乐会"，伊扎依以小提琴家和指挥家的身份介绍了大量法、比作曲家的新作品。1912 年 1 月 8 日在柏林举行音乐会，专程来听他演奏的小提琴家有 克莱斯勒、埃尔曼、克尔·弗莱什、马尔托、布尔梅斯特、佩奇尼科夫等，有这样多的名家来欣赏他的演奏，可见他当时在乐坛的号召力。伊扎依在这次音乐会上出色地演奏了当时尚少人知的英国作曲家埃尔加的小提琴协奏曲。第一次世界大战期间他在英国举行多次义演救济

比利时难民，并到前线慰问演出。1916 年冬季伊扎依移居美国，1917—1922 年任辛辛那提交响乐团指挥。1922 年返回祖国，晚年他把主要精力放在作曲方面，1924 年完成了 6 首《无伴奏小提琴奏鸣曲》，这是他的代表作。此外，还有 1 首《大提琴协奏曲》、1 首《帕格尼尼主题变奏曲》、1 首幻想曲《悲怆的诗篇》、3 首《玛祖卡舞曲》等。1927 年应邀到巴塞罗那参加贝多芬逝世一百周年纪念音乐会，他的演奏取得了伟大的成功，这是他最后一次在舞台上的独奏演出。1929 年他躺在病床上完成了他惟一的一部歌剧《矿工彼埃尔》。1930 年 11 月 13 日，比利时首都举行纪念本国独立一百周年庆祝大会，由他担任五百人组成的大乐队指挥。1931 年 3 月 4 日他的歌剧在列日皇家歌剧院首次演出，但他因病未能出场，4 月 25 日在布鲁塞尔第二次演出时，他被担架抬着出席，使他得到人间最后一次欢乐。在此之后十余日，伊扎依就离开了人世。比利时政府为了纪念这位伟大的艺术家，于 1937 年举办了“伊扎依小提琴比赛”，第一届的头奖得主是后来成为世界著名小提琴大师的大卫·奥伊斯特拉赫。第二年举行了钢琴比赛，头奖得主是后来也成为蜚声国际乐坛的钢琴家吉列尔斯。1939 年举行了指挥比赛。1951 年后改名为伊丽莎白皇后国际音乐比赛，并按小提琴、钢琴、作曲、休息，四年循环一次，成为当代最有影响力的四大综合性国际比赛之一，对演奏艺术的提高起了重要的促进作用。1985 年的小提琴比赛中，中国台湾的胡乃元荣获第一名、大陆的胡坤荣获第四名。

13. 卡佩

法国小提琴家、作曲家卡佩（Lucien Capet 1873—1928）巴黎音乐院莫林（J.P.Maurin），巴约的学生。1893 年毕业获一等奖。他曾作为独奏家旅行全欧，但最使他出名的是他领导的‘卡佩弦乐四重奏”。这个团体演出了大量古典和浪漫乐派的精品，特别是对贝多芬的 17 首弦乐四重奏的高水平演奏，很受听众的欢迎。1911 年，他们应邀参加在波恩举行的‘贝多芬音乐节”，演出很成功，获得很高的荣誉。1922 年，战后重组的‘卡佩四重奏’访问伦敦，也获得巨大的成功。卡佩在教学上也有贡献，曾改进了小提琴弓法的技巧训练，他的学生，后来成为 20 世纪著名小提琴教育家的加拉米安从中得益不浅。1899—1903 年卡佩曾担任波尔多音乐院教授，1924 年在任巴黎小提琴专科学校校长。作品有 3 首弦乐四重奏、1 首小提琴与钢琴的奏鸣曲和大量的小提琴练习曲等。

## 二、法、比大提琴学派

19 世纪初，法国已经具有相当高的大提琴演奏水平，并与德国竞争霸主宝座。浪漫主义时期，法、比大提琴学派继续保持了它的优良传统，巴黎音乐院和布鲁塞尔音乐学院在 19 世纪诚然培养了不少大提琴家，使法、比大提琴学派一直延续到 20 世纪，然而总的来说，在 19 世纪里远远不如在 18 世纪那样兴旺，继列瓦索尔、鲍迪奥、拉玛雷、普拉特尔之后，够资格作为杜波等开山祖师继承人的不多。这一时期法、比大提琴学派最突出的代表是诺布林、弗朗肖姆和谢瓦尔。

1. 诺布林

诺布林（L.P.Norblin 1781—1854）出生于华沙，1798 年到巴黎音乐院师从鲍迪奥学琴，后来跟列瓦索尔学琴。毕业后在法国的意大利歌剧院演奏，1811 年成为该院的独奏家，在那里工作了 30 年。1823 年，他继承了老师列瓦索尔的职位，成为巴黎音乐院的大提琴教授，并一直工作到 1846 年。他最著名的学生是弗朗肖姆。诺布林作为一位优秀的独奏家和造诣颇深的四重奏演奏家，曾经在巴约弦乐四重奏中演奏多年，他与小提琴家、指挥家哈贝涅克一起演奏，并于 1828 年与他一起创建了音乐学院音乐会，这些音乐会以演奏古典曲目而著名。

2. 弗朗肖姆

以《12 首随想曲》传世的法国大提琴家弗朗肖姆（A.J.Franchomme 1808—1884），最初在里尔音乐学院随马依（Maes）学琴，但在 1821 年他获得了一等奖，于是就升入鲍曼（P.Baumann）的班中学习。1825 年他进入巴黎音乐院，跟随列瓦索尔和诺布林学琴，一年后他又获得一等奖。青年时代的弗朗肖姆曾在法国的一些剧院乐队演奏，但独奏和室内乐演奏一直比在管弦乐队中演奏更吸引他，所以几年以后他就离开剧院，专心从事独奏和室内乐的演奏以及教学工作。1828 年巴黎音乐院的音乐会成立后，弗朗肖姆就在音乐院任教，并担任皇家乐队的独奏家。1846 年诺布林逝世后他就继承了诺布林的职位。弗朗肖姆与法国小提琴家阿拉尔和德国钢琴家哈莱（C.Hallé 1819—1895）组成三重奏团举行一系列室内音乐会，门德尔松和肖邦曾分别与他合作演出二重奏。作为肖邦的亲密朋友，弗朗肖姆与肖邦根据《蒂亚博》（Robert le Diable）的主题合写了《大二重协奏曲》（Grand Duo Concertante ）和奏鸣曲，作品 65，这首奏鸣曲就是献给弗朗肖姆的。

弗朗肖姆的演奏不仅把丰满动听的声音和辉煌的左手技巧巧妙地结合在一起，而且有着少见的音乐才能。他的演奏中歌唱性的乐句最为动听，总是引起听众的热烈反应。弗朗肖姆后来从杜波的儿子那里得到了那把著名的‘杜波’斯特拉迪瓦里大提琴。弗朗肖姆为大提琴写了许多作品，包括他改编的莫扎特和贝多芬的小提琴奏鸣曲；1 首大提琴协奏曲和其他有钢琴伴奏的大提琴独奏曲，著名的《12 首随想曲》（作品 7）至今仍然是大提琴的标准曲目。

3. 谢维拉德

来自比利时安特卫普的法国大提琴家谢维拉德（P.A.Chevillard 1811—1877）9 岁时就被巴黎音乐院接受为学生，师从于诺布林，16 岁时获得一等奖。之后进行了广泛的巡回演出，评论界无不对他那辉煌的技巧和精练的演奏风格大加赞扬。谢维拉德不仅是位优秀的演奏者，同时也很关心大提琴演奏的艺术性，他努力想使巴黎音乐圈子的人对贝多芬的晚期四重奏作品感兴趣，在莫里恩（J.P.Maurin）、萨巴蒂尔（Sabbatier）和马斯（Mas）的帮助下，成立了一个弦乐四重奏团，举行定期的演出，吸引了越来越多的听众。以后他们到德国各大城市进行演出，到处都受到热情的欢迎。1859 年谢维拉德继承了瓦斯林（Vaslin）的位置，在巴黎音乐院任大提琴教授。

虽然大提琴大约是在与传到法国相同的时间传入比利时和荷兰的，但是它在这两个国家的发展要慢得多。由普拉特尔（N.J.Platel 1777—1835）在布鲁塞尔创建了一个中心，可以算是法国学派的比利时分支，造就了谢尔瓦、巴塔①和 F.德·芒克②等大提琴家。谢尔瓦通过他在布鲁塞尔音乐学院的教学和他那惊人的演奏，对比利时大提琴演奏学派的进一步发展产生了巨大的影响。

4. 谢尔瓦

谢尔瓦（A.F.Servais 1807—1866）出生在布鲁塞尔附近的一个名叫海尔的地方，父亲是管风琴家，给他上了小提琴的第一节课。后来到布鲁塞尔跟歌剧院管弦乐团的首席普兰根（Planken）学习小提琴。当谢尔瓦斯听到普拉特尔演奏的大提琴后，他被大提琴的声音深深地感动，于是就

---

① 巴塔（A.Batta 1816—1902）是荷兰大提琴家，开始跟父亲学习小提琴。他和谢尔瓦一样，在听了普拉特尔的大提琴演奏之后，深深地被大提琴的声音所感动，于是就放弃了小提琴到布鲁塞尔音乐学院跟普拉特尔学习大提琴了。1834 年他与 F.德·芒克（F.De Munck 1815—1954）获得了并列一等奖。巴塔有一把斯特拉迪瓦里在他黄金时代（1714）制作的非常漂亮的大提琴。

② F.德·芒克（F.De Munck 1815—1954）是比利时大提琴家。开始跟他的父亲学习音乐，10 岁进入布鲁塞尔音乐学院跟随普拉特尔学习。1835 年成为普拉特尔的助教，普拉特尔逝世后，他就继承了他的职务。芒克本来是他那个时代最有前途的大提琴家，他的演奏以十全十美的音准、强烈的感情以及能够轻而易举地克服困难而著称。遗憾的是由于发展道路不正确，他早期的成功很快就夭折了。

放弃了小提琴的学习，而进入了音乐学院成为普拉特尔的学生。一年后，他就获得了一等奖，并于1829年成为普拉特尔的助教。谢尔瓦参加了歌剧院管弦乐团的演出，并进行独奏，但是他在自己的国家并没有引起人们的注意。3年后，他在巴黎的演奏引起了轰动，之后在伦敦举行的音乐会同样获得了巨大的成功。

然而谢尔瓦是一个追求完美的人，他感到自己的演奏需要最后的提炼，于是他又重新返回布鲁塞尔学习了两年，才使演奏达到了他的最高水平。他有着准确无误的技巧、优美的运弓和热情富于表现力的发音。他为大提琴写的作品不仅反映了这些特点，而且也使用了许多新的大提琴演奏技巧，这些新的技巧都是在这个成熟的学习时期提炼出来的。1836年谢尔瓦再次访问巴黎，并受到了更加热烈的欢迎，之后他就在整个欧洲进行了巡回演出，无论他走到哪里都受到了极大的欢迎。人们把他那难以令人置信的技巧和左手的高度准确性与帕格尼尼相比，称他为‘大提琴的帕格尼尼”。

1839年谢瓦尔第一次访问圣彼得堡，在那里他高超的演奏技巧极大地吸引了俄国的听众。毫无疑问谢瓦尔在俄国的首都以及其他城市的演出大大促进了大提琴在这个国家的普及，发展了俄国与比利时在演奏上的联系，这在很大程度上就像维奥当和维尼亚夫斯基把法、比小提琴演奏学派带到俄国去的情况一样。谢瓦尔在俄国进行了长期而广泛的巡回演出，并于1849年在圣彼得堡结婚。1848年普拉特尔逝世后，谢瓦尔就继任布鲁塞尔音乐学院大提琴教授。从此之后，虽然他的演出活动越来越少，但是他从来没有完全放弃过他在欧洲各地的广大听众。他的许多学生都继承了他那优秀的技巧和表现风格，其中有斯维尔特（J.De Swert 1843—1891）、J.E.德·芒克（J.E.De Munck 1840—1915）、比内（A. Biene 1850—1913）、雅各布（E.Jacobs 1851—1925）和霍尔曼（J.Hollman 1852—1927）。谢瓦尔在大提琴演奏史中的意义在于他的演奏风格和作品，他创造了一个象征浪漫主义演奏的新时代。

作为一位作曲家，谢瓦尔写了3首大提琴协奏曲、幻想曲、随想曲以及大提琴与钢琴和大提琴与小提琴的二重奏（他与比利时小提琴家莱奥纳德和维奥当一起演奏二重奏），并移植了许多作品。他的作品充满了新技巧，并使用各种手段使其充满色彩和辉煌的效果，这些作品在今天主要用于教学目的，但是它们的历史意义是不容忽视的。

人们永远记得是谢瓦尔发明了大提琴的尾柱，由于尾柱的出现能够使双臂更加自由活动，所以对大提琴演奏技巧进行了革命性的变革。尾柱的出现还给大提琴带来的另一个发展就是女性终于也能够不失尊严地演奏这种乐器了。在尾柱出现之前，很少有女性大提琴家敢于把大提琴放在张开的两腿之间进行演奏。谢瓦尔演奏的是一把1701年由斯特拉迪瓦里制作的大尺寸的大提琴。

5. 斯维尔特

斯维尔特（J.De Swert 1843—1891）是比利时最优秀的大提琴家之一，也是谢尔瓦最突出的学生。他开始随父亲学习大提琴，谢尔瓦听了他的演奏后，收他为布鲁赛音乐学院的学生，14岁斯维尔特获得了一等奖。之后作为独奏家他成功地在欧洲各地巡回演出，并在德国的许多城市任职，包括在魏玛和柏林任皇家教堂的首席大提琴家和音乐学院的教授。他还去了拜罗伊特，在瓦格纳的要求下组织了乐团并在那里担任首席大提琴。他曾在杜塞尔多夫停留，在那里与克拉拉·舒曼以及奥尔一起演奏三重奏。

6. J.E.德·芒克

J.E.德·芒克（J.E.De Munck 1840—1915）出生于音乐世家，父亲F.德·芒克是比利时大提琴家，普拉特尔的学生。小芒克8岁公演，两年后在伦敦首演，他在布鲁塞尔音乐学院学习期间师

从谢尔瓦。毕业后，他先是作为独奏家在英国巡回演出。之后他和他的哥哥卡米尔（Camille De Munck）在巴黎的‘圣灵音乐会’上首次演出了维奥当为小提琴和大提琴而写的二重奏，还在莫里恩弦乐四重奏团演奏了两年。1871 年他以独奏家的身份来到魏玛，在那里与李斯特十分要好。之后定居英国，到 1915 年逝世，他一直是伦敦皇家音乐学院的大提琴教授。

7. 比内

荷兰大提琴家比内（A.Biene 1850—？）是一位以某些不太传统的方式成名的大提琴家，也是谢尔瓦的学生。1867 年比内来到伦敦在街头演奏，后被科斯塔（Sir Michael Costa）发现，到他的管弦乐团演奏了一段时间。后来他写作并演出了一场名为《破碎的旋律》（The Broken Melody）的戏剧，在此剧中，他扮演一位演奏流行旋律的俄国大提琴家，这使他取得了轰动的成功，而且使他赚到了比他当独奏家要多得多的钱。他演奏的这首很受欢迎的《破碎的旋律》主题曲，在音乐厅等场所多达 6 000 次以上。现在还存有一张由比内演奏、伴随着啜泣呜咽声的《破碎的旋律》主题唱片。

8. 雅各布

雅各布（E.Jacobs 1851—1925）起先在布鲁塞尔音乐学院学习低音提琴，20 岁时改学大提琴，先师从利伯顿（G.Libotton），后又师从谢尔瓦。他在欧洲进行了一段时间的巡回演出，并在魏玛皇家教堂担任独奏达 8 年之久。1879 年任布鲁塞尔音乐学院第二大提琴教授，谢尔瓦逝世后，继承老师的职位任第一大提琴教授，并且定期进行巡回演出。作为一位独奏家，雅各布以他有力而动听的声音而闻名。他也是一位优秀的室内乐演奏家，与赫尔曼（F.Hermann）、科赫（Colho）和海密（Hamme）一起组成了在布鲁塞尔举行的‘巴黎优美艺术’系列音乐会，这些音乐会曾被人们认为是首都音乐生活中最重要的事情。

9. 霍尔曼

荷兰大提琴家霍尔曼（J.Hollman 1852—1927）以有力的发音和无懈可击的技巧著称。他先在布鲁塞尔音乐学院师从谢尔瓦（在那里他几乎每门功课都得了第一名），后又到巴黎音乐院师从雅夸尔德（L.Jacquard）。以后他到欧洲各地巡回演出，得到了许多荣誉和奖品。他在伦敦的贝奇斯坦大厅，在作曲家圣-桑的钢琴伴奏下举行了一系列音乐会，这位作曲家非常佩服霍尔曼的演奏，将他的《d 小调第二大提琴协奏曲》（作品 119，创作于 1902 年）献给了他，霍尔曼于 1903 年在柏林首次演出了这首协奏曲。他还在英国首演了布鲁赫的《晚祷》。霍尔曼自己创作有 2 首大提琴协奏曲和许多当时很流行，但现在已经被人们遗忘了的小品。

### 三、帕格尼尼的追随者

帕格尼尼的出现，毫无疑问地对小提琴演奏艺术带来了极大的冲击波。但是由于他在世时非常仔细地看管着自己的手稿，在他生前出版的作品只有《24 首随想曲》、12 首小提琴与吉他奏鸣曲以及 6 首弦乐四重奏，所以与他同时代的人很少能演奏他的作品。帕格尼尼与下一代小提琴家之间的联系是通过他惟一的学生，出生在意大利热那亚的西沃里（C.Sivori 1815—1894）。西沃里自幼以神童闻名，从 6 岁开始跟帕格尼尼学琴，是一位很有才能的演奏家，曾经以年轻演奏家的身份在欧洲和南北美洲进行广泛而成功的演出，后来则以演奏帕格尼尼的作品而出名，经历了四十多年的演出生涯，直到 1870 年在法国演出后才宣告退休。他是属于帕格尼尼类型的技巧名家，具有惊人的演奏技巧，动听的声音，但音量较小，也缺乏帕格尼尼那样的演奏激情。西沃里创作有 2 首小提琴协奏曲，2 首小提琴钢琴复协奏曲、3 首《无言歌》以及《塔兰泰拉舞曲》、《幻想随想曲》等作品。帕格尼尼

和西沃里一生都保持很好的友谊，还为他惟一的弟子创作了一些作品。但是根据西沃里的说法，帕格尼尼并不具备教学的才能，也许是他是世界上最糟糕的教师，但西沃里本人教出了 20 世纪的小提琴家弗朗塞斯卡蒂的父亲等学生。

出生于摩拉维亚的小提琴家、作曲家恩斯特（H.W.Ernst 1814—1865）早年在维也纳音乐学院从彪姆（J.Böhm 1795—1876）学习小提琴，从塞弗里德（Seyfried）学习作曲，后又受学于梅塞德尔（Mayseder）和贝利奥。1832—1838 年在巴黎生活。1838—1844 年间，周游欧洲各国受到热烈欢迎。1855 年定居英国，不幸因健康原因过早退出舞台。恩斯特的演奏具有非凡的技巧和充满深情的音质，很有魅力，是帕格尼尼式的技巧大师。他在巴黎听了帕格尼尼的演奏后，就被这位大师的演奏迷住了，曾尾随帕格尼尼的巡回演出，通过观察帕格尼尼的演奏，恩斯特学习到许多帕格尼尼的演奏技巧，例如一长串用连顿弓演奏的快速音符、泛音和左手拨弦等。恩斯特有着细长的身材，高高的颧骨，长长的黑发和胡须，在舞台上看上去很像帕格尼尼，但是他的性格与帕格尼尼完全不一样。柏辽兹说他是“我所认识的最令人愉快的、最富有幽默感的人……他是位全面的艺术家，他所演奏的任何东西都非常深刻而富有表情，但又从不忽视演奏技巧和音乐艺术的严谨性”[①]。

今天人们认为恩斯特主要是位作曲家，他创作有不少优秀的作品，包括一首难度极大的《♯f 小调小提琴协奏曲》（作品 23）以及许多炫技性幻想曲和变奏曲等，如他改编的舒伯特的极为艰难的《魔王》主题变奏曲、《夏日最后的玫瑰》主题变奏曲、《奥泰罗》幻想曲以及富有表情的《悲歌》等。他创作的《6 首练习曲》，每一首献给当时的一位小提琴家，如约阿希姆、维奥当、巴齐尼等，其目的是要在技术艰深程度上超过帕格尼尼，当然，他的这些练习曲在艺术成就方面较帕格尼尼还略逊一筹。由于这些练习曲的超级难度，过去很少有人能在音乐会上演奏，只是作为帕格尼尼随想曲之后的高深技术而练习。20 世纪 50 年代以后随着小提琴教学科学的不断发展，更多的演奏家喜欢在音乐会上演奏恩斯特的作品，现在我国音乐院校的一些有才能的学生都能演奏这些作品，并将此作为比赛曲目。

另外一位把帕格尼尼当成自己学习典范的意大利小提琴家、作曲家巴齐尼（B.A.Bazzini 1818—1897），早年就学于卡米萨尼（Camisani），在学生时期曾演奏给帕格尼尼听，帕格尼尼听后很赞赏，建议他作为一位演奏家进行巡回演出。学业结束后，长期在欧洲大陆巡回演出，并被人们认为是帕格尼尼的继承人。他的演奏和创作曾受到舒曼和门德尔松的重视。1852—1862 年在巴黎从事教学和演出活动。1863 年回到故乡布里西亚致力于作曲。1873 年任米兰音乐学院教授，1882 年起担任该院院长。他的后期作品是意大利器乐音乐复兴第一阶段的里程碑，重要的作品有：6 首弦乐四重奏、2 首五重奏、交响诗等，现在人们只记得他的《精灵之舞》，这是一首显示各种小提琴技巧的乐曲，大量地使用了泛音和左手拨弦技巧，至今仍然是小提琴演奏曲目中最受欢迎的作品之一。

挪威小提琴家布尔（O.Bull 1810—1880）（图 4-5）以他那辉煌的演奏技巧，获得了“亚麻色头发的帕格尼尼”的称号。布尔生长在一个很好的业余爱好音乐的家庭，从小就能听到家里演奏的弦乐四重奏。19 世纪初期，挪威人很少受到欧洲其他国家音乐的影响，但是他们有丰富的民间音乐，并且用民间乐器进行伴奏。当时最流行的是一种八根弦的小提琴[②]。布尔所受到的训练主要来自挪威的民间音乐，后来也有部分受法国学派巴约的影响（他曾从巴约的学生，瑞典人伦德

---

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的小提琴家》，世界文物出版社，1998 年 1 月第 1 版，第 100 页。

② 被称为“hardingfele”或“hardanger”的小提琴是一种有共鸣的八根琴弦的小提琴，也就是在所演奏的琴弦下面有一根共鸣弦，当弓子演奏或拨弹上面的琴弦时，下面的琴弦就产生共鸣。

霍尔姆学习过一个短期)。1829 年布尔到德国向斯波尔请教,斯波尔对他的演奏不感兴趣,拒绝接受这位没有受过训练而仅靠自学的年轻人为他的学生。1831 年布尔为了两个目的去了巴黎,第一个目的是去听帕格尼尼的演奏,第二个目的是去投考巴黎音乐院。他听到了帕格尼尼的演奏,但是没能考进巴黎音乐院。从此以后,他就把帕格尼尼当成自己学习的典范,发奋苦学。后来大量的事实表明,布尔学习到许多帕格尼尼的技巧,并且取得了成功。1932 年在巴黎首次演出受到极为热烈的欢迎,肖邦和恩斯特给予他以热情的鼓励和帮助。1836 年起布尔在意大利各地和英国各地的演出取得了同样的成功。他像帕格尼尼一样要求很高的报酬。在利物浦,他每场音乐会的酬金高达 800 英镑。布尔在斯波尔主宰下的德国各主要城市的演出也获得了同样的成功,斯波尔此时也承认他从前的判断过分草率,他用典型斯波尔的口气说:"他那精彩的演奏和左手的把握性令人十分佩服,但是不幸的是,他和帕格尼尼一样,为了某些不适合这件高贵乐器的东西,牺牲了自己的艺术性。"[①]1843 年布尔到美国演出获得了巨大的成功。他在美国停留了两年,在所有重大城市演出了两百场,他的演出节目单经常印在丝绸上。



图 4-5　布尔
(O.Bull　1810　—1880)

布尔有着挪威人那种高大的身材、健壮的体魄,还有一对很大的蓝眼睛。就像帕格尼尼一样,他那诱人的个性吸引着一大批听众。作为小提琴家他的技艺辉煌,特别擅长演奏双音、断音和泛音,他主要演奏自己创作的乐曲,偶尔也演奏帕格尼尼的作品,演奏得很有魅力。他作有 2 首小提琴协奏曲和大量变奏曲,可惜已大部分失传。他的富有民族风格的作品和演奏,对后来的挪威作曲家格里格以一定影响。

### 四、德国、奥地利、匈牙利小提琴学派

德国的小提琴学派较之法、比学派,在技术上稍为保守而更注重艺术水平。从卡塞尔学派的创始人斯波尔到莱比锡的小提琴教育家达维德,然后到新柏林学派的代表人物约阿希姆,德国学派以其高尚的艺术趣味,独树一帜的表演美学观点,为 19 世纪下半叶小提琴演奏艺术的蓬勃发展,做出了独特的贡献。他们主要的功绩在于整理、挖掘、宣传和推广 16、17 世纪的小提琴作品,使很多在艺术上有价值的小提琴经典作品得以重放异彩。

#### (一)卡塞尔学派

1. 斯波尔

德国小提琴家、作曲家、指挥家斯波尔(L.Spohr　1784—1859)(图 4-6)作为著名的小提琴家,他是德国小提琴学派的创始人,主宰了 19 世纪初德国小提琴世界,他的名声传遍了整个欧

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的小提琴家》,世界文物出版社,1998 年 1 月第 1 版,第 102 页。

洲。作为作曲家，他写过歌剧、交响曲、协奏曲和室内乐，在歌剧领域，斯波尔、韦伯（C.M. von Weber 1786—1826）、马尔施内尔（H.A.Marschner 1795—1861）、洛尔青格（A.G.Lortzing 1801—1851）同样地发展了德意志的传统。因此，一打开音乐史总能看到他的名字。



图 4-6 斯波尔
（L.Spohr 1784—1859）

斯波尔作为小提琴和作曲家自幼就有天才的表现，曾师从于曼海姆乐派斯塔米兹的弟子。1798 年，14 岁的斯波尔在学校音乐会上演奏自己创作的小提琴协奏曲，获得普遍的赞赏，后来参加了布伦瑞克公爵的管弦乐团。1802 年，他随同老师 F.埃克[1]一起到俄国旅行演出，学习十分勤奋，当时斯波尔每一天花在练琴方面的时间是 10 个小时。“我自己觉得在短期内技术上已经练出这样的能力和信心，可以说在当时音乐会上出名的作品中间已经没有哪一首难得住我了。”[2]（后来已经成为教育家的斯波尔极其重视学生体质健全和刻苦练琴的作用）在圣彼得堡，斯波尔没有公开演出，但结识了著名钢琴家克莱门蒂和他的学生费尔德。第二年，他的老师埃克在俄国病得很重，因此被迫中断学习的斯波尔回到布伦瑞克。他听到了罗德的演奏，一心想向罗德看齐，学习上更加努力。

1804 年，他在德国各地巡回演出，声誉蒸蒸日上。1805 年任戈塔歌剧院乐队首席，并写有歌剧和清唱剧。1809 年到弗兰肯豪森参加德国第一届音乐节，成功地担任了乐队指挥，1812 年首次到维也纳演出受到热烈欢迎，并接受了新建立的维也纳歌剧院的领导职位，斯波尔在此写下了他最享盛名的歌剧《浮士德》。1815—1816 年访问瑞士和意大利，曾与帕格尼尼在罗马同台演出。1820 年 3 月 6 日他在爱乐协会的音乐会上同伦敦爱乐交响乐团合作，演奏了他创作的《第八小提琴协奏曲》，获得极大成功，从此英国开始掀起一股斯波尔热浪。同年 4 月 1 日斯波尔在伦敦爱乐交响乐团音乐会上指挥了他的新作《d 小调交响曲》，当时他用了指挥棒（他是最早使用指挥棒的指挥家之一）。从 1822 年起，他被任命为卡塞尔的宫廷终身指挥。1831 年他写成三卷《小提琴教程》，树立了德国小提琴学派的教学规范。1842 年和 1853 年曾在卡塞尔指挥《漂泊的荷兰人》和《汤豪塞》两部歌剧的上演。1847 年为祝贺他在卡塞尔乐队担任音乐指导 25 周年专门举行了一个庆祝晚会。1852 年他辞掉了音乐指导的职务，把全部精力用在教学方面。1857 年一次不幸的事故折断了他的左臂，从此终止了他的演奏和教学，最后一次公演是 1858 年在布拉格音乐学院 50 年纪念音乐会上指挥他的歌剧《杰森达》（Jessenda），翌年即离开人世。

斯波尔的演奏风格早期受埃克和罗德的影响，后来逐渐形成自己的独特风格。他虽然有高超的演奏技术，但一向反对靠卖弄技巧取胜，反对帕格尼尼那种特技表演。他的演奏特点是音色优美而纯净，弓法清晰，表情典雅，考虑周密。气度高尚、艺术完美这八个字可以概括他演奏的一切。他始终追求表达出人类最纯洁、最真诚善良的感情，不喜欢让声音滑来滑去，或随便给旋律加点装

---

① F.埃克（F.Eck 1774—1804）从其兄，德国著名小提琴家约翰·弗里德里希·埃克学琴。演奏以音色动人、技巧高超闻名。他到俄国巡回演出，曾任彼得堡宫廷独奏家，后因行为失检被逐。1804 年患精神错乱症死于斯特拉斯堡。

② 转引自[苏]拉阿本著、廖叔同译:《古今杰出小提琴家》，人民音乐出版社 1997 年 4 月第 1 版，第 82 页。

饰音那种‘哗众取宠’的表演方式。他尽量不使用弹跳一类的弓法，是纯粹‘学院派’的风格，他的曲目范围不广，青年时代除了演奏自己的作品外，只演出克鲁策尔和罗德的协奏曲，到了后来干脆只演奏自己的作品。他的持琴方法比较独特，是斯波尔发明了腮托，夹琴时下巴搁在弦总中间。

斯波尔创作有 9 部交响曲、8 部歌剧、3 部神剧、8 首序曲、15 首小提琴协奏曲、34 首弦乐四重奏以及大量管弦乐曲、小提琴曲、声乐曲和室内乐作品。他的歌剧在那个时代是成功的，但现在人们尚对他的作品发生兴趣的是他的室内乐和小提琴协奏曲（其中最著名的是第八首）中旋律所具有的魅力。斯波尔的自传是研究音乐史的重要资料（1860 年在卡塞尔出版，1865 年英译本出版）。

斯波尔的教学成绩卓著，一生辛勤培育出 140 多名担任独奏或乐队首席的著名小提琴家，可谓桃李满天下。他的教学严格，认真负责，强调学生参加齐奏和乐队合奏的教学作用。他的示范教学原则在他编著的《小提琴教程》里记录了下来。他把技术和音乐结合在一起来训练，侧重于从艺术的角度来培养学生，这种注重艺术表现的教学法，发展到后来的约阿希姆和奥尔，充分地体现了他的积极的出色成果。他的学生中，最著名的有彪姆（J.Böhm 1795 — 1876）、里斯（H.Ries 1802 — 1886）、达维德（F.David 1810 — 1873）、布拉戈罗夫（H.G.Blagrov 1811 — 1872）、孔姆佩尔（A.Kömpel 1831 — 1891）等。他的直系传人被称作卡塞尔学派（Kassel School）一直延续到 20 世纪的赫尔曼（F.Hermann 1828 — 1907）、施拉迪克（H.Schradieck 1846 — 1918）、威廉密（A. Wilhelmi 1845 — 1908）、斯文森（J.S.Svendson 1840 — 1911）等。这是一个除了法、比学派之外，在欧洲能够长期发展下来的独立学派，他的影响主要在德奥和北欧。

2. 费尔南德•达维德

卡塞尔学派的第二代传人费尔南德•达维德（F.David 1810 — 1873）（图 4 – 7）是 19 世纪德国著名的小提琴家、作曲家和教育家。达维德不能算是一位技巧大师，但他的演奏充满才智和乐感，并且有全面的演奏技术。他除了继承斯波尔正统的古典风格的优点外，还兼有 19 世纪末那种更加灵活和有趣的特点。他的才能主要体现在当乐队首席、教师和乐曲的编订等方面。1836 年达维德任莱比锡格万特豪斯大厅管弦乐团首席，他具备了最理想的乐队首席的条件：有力的起奏、大音量、技术过硬、责任心强、对音乐理解和反应灵敏。自 1843 年起达维德担任新成立的莱比锡音乐学院小提琴教授，由于他卓越的教学成就，使莱比锡逐渐成为德国小提琴教学的中心，著名小提琴家约阿希姆、威廉密和瓦西耶夫斯基都出他的门下。达维德还出色地编订了克鲁策尔、罗德、费奥里洛、加维涅和帕格尼尼的练习曲、随想曲以及克鲁策尔和罗德的协奏曲。达维德首先整理出巴赫的无伴奏奏鸣曲及组曲以用于当时的教学。



图 4 – 7　达维德
（F.David 1810 — 1873）

达维德与门德尔松之间在艺术的密切交往被传为乐坛佳话。门德尔松在著名的《e 小调小提琴协奏曲》写作过程中，不断地与达维德共同探讨，可以说，其中几乎没有一段音乐没有求助过达维德的意见和实际经验。1845 年 3 月 13 日，这部作品由达维德在格万特豪斯音乐大厅首演，作曲家亲自担任指挥，获得了巨大的成功。达维德还是一位多产作曲家，写有 5 首小提琴协奏曲、2

部交响曲、用管弦乐队伴奏的小提琴独奏曲和各种管乐器的独奏曲、室内乐及声乐作品。还出版了一本《小提琴教程》和一本《古典小提琴曲集》。

### （二）维也纳学派



图 4－8　彪姆
（J.Böhm 1795 — 1876）

1. 彪姆

彪姆（J.Böhm 1795—1876）（图 4－8）奥地利小提琴家、教育家。幼年从父亲学习小提琴，8 岁旅行演奏，曾随罗德和斯波尔学习了一段时间，1815 年在维也纳举行首次音乐会获得很大成功，随后即在欧洲各国巡回演出多年。作为演奏家，彪姆具有非凡的技巧和独特的表演风格，他和帕格尼尼一样，是最早提倡背谱演奏的小提琴大师。自 1819 年起任维也纳音乐学院教授长达 50 年，培养了不少人才，成为 19 世纪初最有权威的小提琴教育家。他的著名学生有：恩斯特、约阿希姆、辛格（Singer）、老乔治·赫尔梅斯贝尔格、列门伊（Remenyi）、拉波尔迪（Rappoldi）和豪瑟尔（Hauser）等。由于彪姆开始在维也纳的教学，吸引了欧洲，特别是东欧和北欧的小提琴学生纷纷到维也纳向他求教，逐渐使维也纳成为除了巴黎之外，另一个培养小提琴家的中心，形成了人才济济的维也纳学派。

2. 老乔治•赫尔梅斯贝格尔

彪姆的学生，奥利地小提琴家、著名教师老乔治•赫尔梅斯贝格尔（G.Hellmesberger 1800—1873）1819 年开始演出。1821 年在维也纳音乐学院任彪姆的助教，1826 年正式被授予教授，他协助彪姆建立了维也纳小提琴学派。他曾教出许多卓越的学生，其中有恩斯特、约阿希姆、豪瑟尔和奥尔，还培养了自己的两个儿子约瑟夫和小乔治。作品有 2 首小提琴协奏曲及许多小品。

3. 约瑟夫•赫尔梅斯贝格尔一世

约瑟夫•赫尔梅斯贝格尔一世（J.Hellmesberger Ⅰ 1828—1893）是老乔治的长子，就学于维也纳音乐学院。1849 年起任维也纳音乐学院教授，并组织了以他名字命名的卓越的弦乐四重奏团，一直活动到 1891 年，是维也纳首屈一指的四重奏团，演出了大量的古典和当代的四重奏作品。1860 年任维也纳歌剧院乐队首席，1863 年任皇家乐队指挥，并担任维也纳音乐学院院长，在当时奥地利的文化生活中占有极为重要的地位。他的演奏极为典雅而有些女性化，技巧完美，特别擅长演奏浪漫主义富有诗意的作品。他教过的学生有奥尔、布罗德斯基（Brodsky）、格吕德纳尔（Grüdner）、尼基什（Nikisch）、拉波尔迪（Rappoldi）和施拉梅尔（Schrammel）兄弟。

4. 约瑟夫•赫尔梅斯贝格尔二世

约瑟夫•赫尔梅斯贝格尔二世（J.HellmesbergerⅡ 1855—1907）是约瑟夫的长子，自幼就以神童而出现，8 岁就在音乐学院的音乐会上独奏，11 岁就参加了父亲领导的四重奏团，1875 年起任赫尔梅斯贝格尔弦乐四重奏团的第二小提琴，1891 年父亲退休后，他继任弦乐四重奏团的领导。1899 年任维也纳歌剧院第二指挥，1904 — 1905 年在斯图加特任宫廷指挥。小约瑟夫付出了大量的精力从事歌剧创作，同时又在音乐学院任教（1878 年起为维也纳音乐学院小提琴教授），克莱斯勒和埃内斯库都曾经跟他学习过。

5. 恩斯特

彪姆的另一个学生恩斯特（H.W.Ernst 1814—1865），我们已经在前面的‘帕格尼尼的追随者’中讲过。

6. 顿特

维也纳学派的另一个重要代表是奥地利小提琴家、教育家顿特（J.Dont 1815—1888）是维也纳音乐学院老乔治·彪姆和赫尔梅斯贝尔格的学生，从1873年起任维也纳音乐学院小提琴教授。顿特在演奏方面并不十分出色，他的主要成就在教学上，尤其在技术训练方面做出了很大的贡献。他的两部重要的教材，作品37（俗称小顿特）和作品35《24首练习曲与随想曲》将放在第五节：浪漫主义时期的弦乐教学及理论介绍。顿特最著名的学生有奥尔，还有捷克人诺沃特尼（B. Novotny 1858—1940）。

7. 豪瑟尔

匈牙利小提琴家、作曲家豪瑟尔（M.Hauser 1822—1887）曾经在维也纳音乐学院师从彪姆。他从12岁开始巡回演出，演奏生涯持续了26年，足迹遍及欧洲、南北美洲及大洋洲的许多国家。作为小提琴家，他具有精湛的技巧和明朗的音色。豪瑟尔留下的作品有《匈牙利狂想曲》和多首为小提琴而作的《无言歌》，这些精致的小品曾获得很高的评价。

维也纳学派的影响是巨大的。从彪姆算起，他的学生赫尔梅斯贝格尔三代人，最后教出了世界一流的小提琴克莱斯勒，另一个学生约阿希姆创建了新柏林学派，约阿希姆和顿特的学生奥尔创建了20世纪的俄罗斯学派，约阿希姆的另一个学生胡拜创建了20世纪的匈牙利学派。

（三）新柏林学派

彪姆最有成就的学生是匈牙利小提琴家、作曲家、教育家约阿希姆（J.Joachim 1831—1907），他被称为19世纪后半叶小提琴各学派中在表演美学方面的‘最高理想’的典范。他在柏林高等音乐学校担任校长的30余年，贡献及影响是巨大的，以他为代表的学派称为新柏林学派。约阿希姆跟过许多老师学习，在彪姆之前，他曾就学于波兰小提琴家、维尼亚夫斯基的启蒙老师塞尔瓦琴斯基、彪姆的学生豪瑟尔和老乔治·赫尔梅斯贝尔格，在彪姆之后还得到了达维德的指导。1843年约阿希姆到莱比锡演出，这个时期的莱比锡成了德国最重要的音乐中心，驰名欧洲的格万特豪斯音乐大厅吸引了世界各地的音乐家。莱比锡浓厚的音乐氛围对约阿希姆产生了决定性的影响。由门德尔松创建的莱比锡音乐学院人才济济，那里的小提琴课程由门德尔松的好友达维德主持，担任院长的门德尔松很赏识约阿希姆的才华，曾亲自为他伴奏。约阿希姆在门德尔松、达维德和教他作曲的豪普特曼[①]这几位学识渊博的音乐大师尽心的指导下，迅速成长起来。到莱比锡才不到三个月，约阿希姆就在一场音乐会上与维阿尔杜[②]、门德尔松、克拉拉·舒曼同台演出。1844年，他访问英国举行了多次音乐会，同年11月在莱比锡与意大利小提琴家巴齐尼同台献艺，赢得声誉。1849年应李斯特的邀请，他出任魏玛宫廷管弦乐团首席，后因与李斯特美学观点不同，于1853年转赴汉诺威，出任宫廷乐长兼小提琴独奏家。汉诺威时期是约阿希姆一生很重要的一个转折点。他在当地的教学活动开展得十

① 豪普特曼（M.Hauptmann 1792—1868），德国著名音乐理论家、作曲家、小提琴家。斯波尔的好友和同事。从1842年起，任莱比锡圣托马斯大教堂音乐指导和莱比锡音乐学院作曲教授。

② 维阿尔杜（P.Viardot 1821—1910）法国著名歌剧次女高音歌唱家，贝里奥的妻妹，作家屠格涅夫终身热恋的对象。从双亲学唱，从李斯特学钢琴，从雷哈学作曲。她长得并不很漂亮，但是她极其感人的歌喉和演技在欧洲各国的歌剧舞台上曾产生过重要的影响。1863年告别舞台生涯，从事戏剧创作、绘画和作曲活动。1871—1875年在巴黎音乐院教授歌唱，学生中著名的有D.阿尔托。

分顺利，根据在这里跟他上过课的奥尔介绍，约阿希姆的教学在当时已初步形成自己的体系。这个时期他结识了舒曼和勃拉姆斯，与他们成为了知交，舒曼把自己作品编号为131的《小提琴幻想曲》献给了约阿希姆，他在晚年为研究帕格尼尼的随想曲所配的钢琴伴奏手稿也送给了约阿希姆。勃拉姆斯在当时还是个默默无闻的年轻作曲家，由于两人在美学理想方面特别谈得来，他们之间建立起一种格外真挚的友谊。约阿希姆对勃拉姆斯后来的事业帮了不少忙，为了使人们认清勃拉姆斯的创作价值付出了很多努力，在勃拉姆斯创作小提琴协奏曲的过程中发挥过积极的作用，他还是这部杰作首次公演的演奏家。而在艺术美学思想方面，勃拉姆斯对约阿希姆也有过重大影响，在勃拉姆斯的推动下，约阿希姆终于和李斯特代表的'新德意志学派'展开了斗争。

1868年约阿希姆在柏林定居，接受了新成立的柏林高等音乐专科学校校长的任命，次年组成约阿希姆弦乐四重奏团(Joachim String Quartet)，在欧洲各地演出长达30余年，大力推广贝多芬的晚期弦乐四重奏，在音乐界享有崇高的威望，是19世纪末最著名的四重奏团之一。约阿希姆曾6次访问英国，深受英国听众的欢迎。1877年，剑桥大学和牛津大学授予他荣誉博士学位。1891年4月22日，在柏林为祝贺约阿希姆60寿辰，举办了一次盛大的庆祝音乐会，为这次演出特意组成一个编制庞大的弦乐队，除了低音提琴演奏员不是他的学生以外，第一和第二小提琴各24把，中提琴32把，大提琴24把，全部由约阿希姆历年培养出来的提琴家担任，演出盛况轰动一时。1904年5月16日，在伦敦皇后大厅举行旅英演出60周年纪念音乐会，盛况空前。1905年约阿希姆灌录了几张唱片：由他改编的著名的《第5号匈牙利舞曲》，体现出勃拉姆斯独有的紧张度；巴赫的《b小调第一组曲》的布列舞曲，苍劲雄浑。这时他已经73岁，但是演奏中的权威和活力栩栩如生。

约阿希姆的演奏风格严谨、崇高而宏伟，富有高贵的气度，使人听起来沉醉在一片庄重温厚的安宁气氛之中。他在宣传和推广巴赫、莫扎特、贝多芬、舒曼和勃拉姆斯的作品方面做出了突出的贡献，也是他毕生全力以赴的一个奋斗目标。他为捍卫自己的理想一向坚持原则，从未在艺术原则问题上让步，他心目中感到最崇高而美妙的是经典作品，至于浪漫主义炫技性的曲目只不过是采用其某些表现手法而已。舒曼认为约阿希姆是第一个按照真正艺术要求去整理巴赫《无伴奏小提琴奏鸣曲及组曲》的小提琴家。他的编订工作卓有成效，除了系统地整理了巴赫的《无伴奏小提琴奏鸣曲及组曲》外，还富于创造性地把勃拉姆斯的21首《匈牙利舞曲》全部改编成小提琴与钢琴演奏的版本。他为莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯和维奥蒂的协奏曲所编写的华彩乐段都有很高的艺术水平和舞台效果，至今仍被广泛采用。

约阿希姆作有3首小提琴协奏曲(其中以第二首《匈牙利协奏曲》，作品11最为著名)、5首乐队序曲、多首小提琴与钢琴的乐曲。约阿希姆桃李满天下，他的学生中包括奥尔、胡拜、胡伯尔曼(B.Hubermann)、莫泽尔[①]。自1873年达维德去世后，以约阿希姆为首的柏林高等音乐专科学校就成为小提琴家的圣地。他和他的学生们活跃于欧洲乐坛，组成了有别于法、比学派偏重于炫技的力量，为19世纪下半叶小提琴演奏艺术的发展，在表演美学上能独树一帜贡献了力量。

(四) 匈牙利学派

匈牙利音乐有古老的传统，与斯拉夫的文化有着悠久的联系。由于地域的关系，匈牙利音乐与中东，特别是与土耳其一带的音乐结下了不解之缘，再者在匈牙利境内聚居着大批吉普赛民族，他

① 莫泽尔(A.Moser)，匈牙利小提琴家、传记作家，约阿希姆的学生。1888年任教于柏林高等音乐专科学校。1900年升为教授。所著《约阿希姆传》1899年在柏林出版。他还编辑了勃拉姆斯与约阿希姆的通信录，提供了许多宝贵的历史资料。此外，还汇编了海顿、莫扎特和贝多芬的弦乐四重奏和巴赫的等。

们的影响大量地散布在民间。在政治上，匈牙利长期受到异族统治，民族音乐的发展受到压抑，所以匈牙利的小提琴演奏艺术也发展的较晚。当 18 世纪意大利小提琴演奏蓬勃发展时，在匈牙利只有流浪在民间的吉普赛乐师，用他们特有的即兴创作形式来演奏小提琴。19 世纪奥地利统治匈牙利，小提琴事业的发展就和维也纳密切联系起来，再加上大批德国移民的到来，带来强烈的德国影响。在匈牙利小提琴发展史上，第一批接受德奥小提琴传统教育的小提琴家是列门伊（E.Remenyi 1830—1898）、约阿希姆、胡拜等，最后是奥尔。这些小提琴家基本上都是维也纳音乐学院彪姆教授的学生或再传弟子。他们大都分散在世界各地，以其高水平而具有世界性的影响。列门伊以他卓越的演奏才能周游世界，饮誉全球 约阿希姆长期在德国工作，创建了有巨大影响的新柏林学派。他的学生奥尔则促成了 20 世纪俄罗斯学派的大发展。惟有胡拜留在祖国匈牙利，创建了匈牙利学派。

匈牙利小提琴家、作曲家胡拜（J.Hubay 1858 — 1937）自幼随父亲（布达佩斯音乐学院的小提琴教授）学琴，11 岁首次公演维奥蒂的小提琴协奏曲取得了很大的成功。两年后被送到柏林高等音乐专科学校，享受匈牙利国家津贴，师从约阿希姆学习了 5 年。此后，胡拜在欧洲各地进行广泛的巡回演出，他的演奏凝聚了德国和法、比学派的演奏特点，形成一种个性化且吸引人的演奏风格。1878 年胡拜在巴黎的巴斯德鲁音乐厅举行独奏音乐会，见到了维奥当，在以后的三年中他们成为亲密的朋友，维奥当的《第七小提琴协奏曲》就是献给胡拜的，后来胡拜得以编订和完成维奥当生前未写完的作品。1882 — 1886 年胡拜被比利时布鲁塞尔音乐学院聘请为首席小提琴教授。1886 年他的父亲去世，他与大多数匈牙利人一样，有着十分强烈的爱国心，他回到祖国，接受了继他父亲任布达佩斯音乐学院小提琴教授的职位。1919 — 1934 年任布达佩斯音乐学院院长。

胡拜极大地提高了匈牙利的小提琴演奏水平。他的学生布洛赫（J.Bloch 1862 — 1922）、埃尔德林（Eldering 1865 — 1943）、达·兰伊姐妹[①]、席盖蒂（J.Szigeti 1892 — 1973）、维克采（F.Von Vecsey 1893 — 1934）、扎都兰茨基（Zathureczky 1903 — 1959）、格尔特勒（Gertler 1907 — ？）、泰曼伊、E.布朗等都是著名的小提琴家或教师，他们及其学生对 20 世纪的小提琴演奏艺术产生了很大的影响。20 世纪著名指挥家、响彻世界的‘费城——奥曼迪之声’缔造者尤金·奥曼迪（E. Ormandy 1899 — 1985）也曾经是胡拜在布达佩斯音乐学院的小提琴学生。

胡拜还是一位优秀的室内乐演奏家，与海尔茨伯格（Herzberg）、瓦尔德布恩（Waldburn）、珀佩尔（Popper）组成弦乐四重奏组，对布达佩斯的文化生活起过重要作用。他创作有 6 部歌剧、4 部交响曲，包括著名的《斐多菲交响曲》和带合唱的《但丁交响曲》、舞剧、室内乐和一些小提琴独奏曲，其中包括著名的《匈牙利狂欢节》。他和李斯特一样都采用匈牙利民族音乐曲调来进行创作，为小提琴演奏的匈牙利化作出了重大的贡献。

## 五、德国、俄国大提琴学派

### （一）德累斯顿学派

德国是 19 世纪大提琴家主要的培养基地，其中德累斯顿是一个活跃的音乐中心，德累斯顿

① 达·兰伊姐妹都是胡拜的学生。姐姐阿迪拉（Adila d 'Arányi 1886 — 1962）和妹妹杰莉（Jelly d 'Arányi 1895 — 1966），1908 年开始举行联合音乐会，以演奏巴赫的《双小提琴协奏曲》而驰名。妹妹杰莉 1909 年在维也纳举行独奏音乐会，随即在欧洲各地巡回演出，有神童之誉。她的演奏技术辉煌，有吉普赛人豪放和自由的特点，有很高的审美力。著名作曲家拉威尔的《茨冈》、威廉斯（V.Williams）的《小提琴协奏曲》、巴托克的两首《小提琴与钢琴奏鸣曲》等都是题献给她的，也是由她首演的。霍尔斯特（G.Holst）的两把小提琴与乐队协奏曲（作品 49）是为她们姐妹而创作的。

宫廷也一直设法吸引许多国外的、特别是意大利的天才们。这样做就使得他们的演奏水平大大提高，而且使德累斯顿宫廷管弦乐团享有很高的声誉。18 世纪末，多特佐尔以及他所创立的德累斯顿学派的出现，将大提琴的演奏带到一个高峰，直到 20 世纪初德累斯顿一直是大提琴演奏最重要的中心。

1. 多特佐尔

多特佐尔（F.Dotzauer 1783—1860）自幼在父亲的熏陶下显示了音乐才能，学过钢琴、小提琴、大提琴、圆号、单簧管等多种乐器，还学过作曲。1799 年以大提琴初演，然后被送到海宁根跟随克雷克（J.J.Kriegk）学习，克雷克是路易·杜波的学生。1801—1805 年，多特佐尔在海宁根乐队任职，后来去了莱比锡，同时演出独奏和室内乐。1806 年访问柏林，听到罗姆伯格演奏后大为感动，决心努力钻研，他跟罗姆伯格学习了一段时间，技艺大有长进，使他的学习从另外一条途径与杜波联系在一起，当时他学习了许多罗姆伯格的协奏曲。1811 年多特佐尔进入德累斯顿皇家乐队，1821 年被任命为独奏家，一直工作到 1850 年退休为止。

多特佐尔作为独奏家成功地出现在维也纳、德国及荷兰的主要城市，以他高度的艺术修养和非凡的演奏技巧而站在时代的前列；作为室内乐演奏家，他有着十分纯净的音准和完美无缺的技巧，他所创建的著名的莱比锡教授弦乐四重奏团被给予很高的评价；多特佐尔作为教师则更为出名，他的教学活动和有说服力的出版物无疑成为当时最有权威性的大提琴活动，以他为创始人的德累斯顿学派造就了一批又一批世界一流的大提琴家，第二代以库默（F.A.Kümmer）、舒伯斯（K.Schuberth）、沃依格特（K.L.Voigt）、德雷西勒（K.Dreschler）和小多特佐尔（L.Dotzauer）等为代表；第三代以科斯曼（B.Cossmann）、戈特曼（J.A.Goltermann）、格鲁兹马赫尔（F.W.L.Grützmacher）和俄国的达维多夫（C.Y.Davidov）为代表；第四代有费真哈根（K.F.Fitzenhagen）、克林根伯格（J.Klingenberg）、豪斯曼（R.Hausmann）、克林格尔（J.Klengel）、贝克尔（J.Becker）和捷克的波珀尔（D.Popper）；最后是富埃尔曼（E.Feuermann）和皮亚蒂戈尔斯基（Piatigorsky）。这些出类拔萃的人物，可谓名家辈出。

多特佐尔为大提琴写过许多作品，他的一百多首独奏曲以及许多交响曲、歌剧、12 首大提琴协奏曲、奏鸣曲、变奏曲和一些室内乐作品曾风行一时，但现在都已被人们遗忘了。只有他的教材至今仍然占有重要的地位，并经常被后来的教师们收集在练习曲中。他的大提琴教材有《大提琴教程》、《大提琴初级教程和 40 首练习曲》、《大提琴泛音教程》、《大提琴演奏实用教程》等。

2. 库默

德累斯顿学派第二代的掌门人，多特佐尔的学生库默（F.A.Kümmer 1797—1879）是 18、19 世纪萨克森著名音乐家族的成员，按照家庭传统，除了演奏大提琴以外，还演奏双簧管。1814 年库默成为德累斯顿皇家管弦乐团的双簧管手，3 年后参加大提琴声部。1852 年，库默继多特佐尔任首席大提琴家，直至 1864 年退休，也就是说他在这个管弦乐团中整整工作了 50 年。同时，他长期进行独奏和室内乐演出的活动，他的演奏以崇高的风格和音色美而著称，他坚持不懈地从技术和艺术方面改进自己的演奏。他的古典纯朴的个性更适合于演奏室内乐，在德累斯顿他参加了波兰小提琴家李平斯基（K.Lipinsky）所领导的弦乐四重奏，他们这组‘学院四重奏’演奏的海顿、莫扎特和贝多芬作品，以其优秀的演奏技巧、富有表情的乐曲处理和纯正的音乐风格，受到评论界和听众的高度赞扬，成为这座城市最重要的一项音乐活动。

从 1856 年德累斯顿音乐学院成立起，一直到 1879 年他逝世为止，库默一直在这所音乐学院

任教，他与多特佐尔、格鲁兹马赫尔三人成为 19 世纪德累斯顿学派的最高代表。他所教过的学生有他的儿子恩斯特（Ernst Kümmer）和马克思（Max Kümmer）、科斯曼（B.Cossmann）、戈特曼（J.A. Goltermann）、贝尔曼（R.Bellmann）和伯赫曼（F.Böchmann）。库默为大提琴写过许多作品，包括四个方面 ：(1) 大提琴与乐队的炫技性乐曲，主要是为自己的演奏而写的 ；(2) 带有大提琴声部的室内乐，为日益增多的业余爱好者而写的 ；(3) 大提琴初级和中级教程 ；(4) 约 200 首为皇家剧院写的间奏曲。就大提琴独奏而言，只有《d 小调协奏曲》，作品 73 直至 20 世纪初还保持了一定的地位，其他的作品现在已经不再被人们所演奏。但是就像他的老师多特佐尔那样，他写的大量教材仍有着很高的价值，他的《大提琴教程》（附有 101 首优秀练习曲）、《10 首旋律练习曲》（作品 57）和《8 首辉煌练习曲》（作品 44），都被认为是大提琴教材中最优秀的练习曲。

3. 德雷西勒

多特佐尔的另一名学生德雷西勒（K.Dreschler 1800—1873）最初在军乐队中工作。安哈尔特-德绍公爵的乐队长施奈德（F.Schneider）注意到德雷西勒的才能，就建议公爵提供他到多特佐尔那里学习的机会。德雷西勒完成学业之后就在欧洲各国进行了广泛的巡回演出，1826 年被任命为德绍管弦乐队的首席大提琴。德雷西勒的演奏既纯净高雅又有很好的艺术审美趣味，由于他是一位非常能干的大提琴首席，所以在德国各地举行音乐节的时候，人们都邀请他去担任这个职务。德雷西勒还是一位优秀的教师，他把德累斯顿大提琴学派的所有优点都带到了德绍，而且通过他的学生们一代又一代地传下去。他的著名学生有林德纳尔（A.Lindner）、科斯曼、埃斯本哈恩（F.Espenhaln）和格鲁兹马赫尔。

4. 舒伯斯

舒伯斯（K.Schuberth 1811—1863）5 岁开始学大提琴，11 岁公演，13 岁跟多特佐尔学琴。他在欧洲各地举行了成功的独奏演出。1835 年舒伯斯来到圣彼得堡，担任皇家乐队的指导、宫廷剧院附属音乐学校的检查员和大学的音乐系主任。今天人们之所以还记得舒伯斯，主要是因为他的最著名的俄国学生，俄罗斯大提琴学派的创始人达维多夫。

5. 科斯曼

德累斯顿学派第三代的代表人物之一，科斯曼（B.Cossmann 1822—1910）主要是以他那本现在普遍被人们使用的《音乐会练习曲》（作品 10）而著名。科斯曼生于德绍，是德雷西勒和米勒（T.Müller，著名的米勒弦乐四重奏团的大提琴家）的学生，以后在德累斯顿跟从库默完成了自己的学业。1847 年由门德尔松任命他为莱比锡格万特豪斯大厅音乐会的独奏大提琴家，同时还担任歌剧院管弦乐团的独奏大提琴和音乐学院教授。这个时期他还师从豪普特曼（M.Hauptmann）学习作曲。1849 年科斯曼进行了广泛的巡回演出。在莱比锡期间，科斯曼与李斯特结下了友谊。1850 年 8 月在魏玛由李斯特指挥，科斯曼参加首演了瓦格纳的歌剧《罗恩格林》。他还作为魏玛公爵的独奏大提琴家进行演出，并担任魏玛管弦乐团的第一大提琴 16 年。科斯曼是一位优秀的独奏家和四重奏演奏者，他曾在魏玛组成弦乐四重奏团，约阿希姆、劳乌勃（F.Laub）、辛格尔（E. Singer）[①]和其他著名小提琴家都曾经是他四重奏团的首席小提琴。1866 年他在一次访问俄国的演出中接受了莫斯科音乐学院的教授职位，但只教了四年。回到德国后，夏天经常到避暑胜地巴

① 辛格尔（E.Singer），匈牙利小提琴家、作曲家。埃林格（Ellinger）、科恩（Kohne）、彪姆的学生。曾担任布达佩斯歌剧院独奏家、魏玛管弦乐队首席和斯图加特音乐学院教授，并在该院领导一组四重奏。他创作有许多小提琴曲，曾为贝多芬、勃拉姆斯小提琴协奏曲写过华彩乐段，编订了费奥里洛、加维涅和罗德的小提琴练习曲，还写有一本《小提琴演奏法》。

登巴登，与勃拉姆斯、比洛（Hans von Bülow）[①]以及著名奥地利女高音歌唱家露卡（P.Lucca）一起进行了多次的巡回演出。1878 年他被任命为法兰克福音乐学院的教授，在那里一直工作到 1910 年逝世。他花了许多时间从事作曲和编订大提琴作品的工作，他的作品除了《音乐会练习曲》（作品 10）及其他大提琴练习曲外，其他作品现在已被人们遗忘了。

6. 戈特曼

生于汉堡的德国大提琴家、教育家戈特曼（J.A.Goltermann 1825—1876）与另一位生于汉诺威的戈特曼[②]没有亲属关系，但他们之间却建立了亲密的友谊。戈特曼在德累斯顿从库默学习，回到汉堡后任歌剧院乐队的独奏家。1850 年继特列格之后任布拉格音乐学院教授达 12 年，著名的奥地利大提琴家波珀尔（D.Popper）就是他的学生。之后戈特曼到斯图加特任独奏家，1870 年退休。

7. 格鲁兹马赫尔

格鲁兹马赫尔（F.W.L.Grützmacher 1832—1903）是德累斯顿学派最重要的代表人物之一。他很早就开始跟从父亲学音乐，后随多特佐尔的学生德雷西勒学习大提琴，随舒涅德学习理论。1848 年到莱比锡，著名小提琴家达维德听了他的演奏后，就安排他在自己组织的音乐会中演出。1849 年任莱比锡音乐学院教授，并任格万特豪斯管弦乐团的首席大提琴。1860 年去德累斯顿，继库默之后任宫廷独奏家，一直在德累斯顿工作了 40 年。在此期间经常到欧洲各地进行独奏和室内乐巡回演出，在俄国他结识了达维多夫，并经常向他请教。

格鲁兹马赫尔的演奏以技术辉煌、表情细腻而著称，他有着深厚的音乐修养，他那歌唱性的演奏很受人们的喜爱，但也有批评他的演奏有一些生硬，音色不如库默丰满。格鲁兹马赫尔的演奏曲目包括了贝多芬、门德尔松、肖邦和格里格的奏鸣曲。1898 年他在科隆首演了理查·施特劳斯的交响诗《唐·吉诃德》。作为一位有才能的教师，格鲁兹马赫尔教出了许多著名的大提琴家，亚历山尼安（D.Alexanian）、海格尔（E.Hegar）、费真哈根（K.F.Fitzenhagen）、克林格尔（J. Klengel）、贝克尔（J.Becker）以及他的弟弟莱奥波德（Leopold Grützmacher）和侄子弗里德里希（Friedrich Grützmacher）。毫无疑问，格鲁兹马赫尔和他的学生们开展的大提琴演奏和教学活动，使德累斯顿学派高水平的演奏更推进一步，他们将完美的技巧和高度的音乐修养结合在一起，将独奏、室内乐和交响乐团演奏看成是一个整体，正是根据这种培养全面发展人才的观点来组织教学和演出活动。

格鲁兹马赫尔创作有大提琴协奏曲、独奏曲、室内乐和歌曲，技术练习曲有《每日练习》（作品 67）、《大提琴高级教程》（1891）、《24 首练习曲》（作品 38），他为鲍凯利尼的《♭B 大调大提琴协奏曲》和海顿的《D 大调大提琴协奏曲》所写的华彩乐段至今仍被人们使用。格鲁兹马赫尔还作过一些编订工作，最引起争议的莫过于 1895 年对鲍凯利尼《♭B 大调协奏曲》的编订上。他别出心裁地

---

① 比洛（Hans von Bülow 1830—1894），德国指挥家、钢琴家。开始学法律，在瓦格纳的《罗恩格林》首演的影响下改学音乐，并赴苏黎世求教于瓦格纳。钢琴先师从 F.维克，1851 年师从李斯特。1853 年在德国作首次巡回演出，1855—1864 为柏林的施特恩-马克思音乐学院首席钢琴教授，同时作为音乐会钢琴家巡回演出，逐步显示出指挥才能。1857 年娶李斯特之女科西玛。1864 年任慕尼黑歌剧院首席指挥，指挥首演了《特里斯坦与伊索尔德》（1865）和《纽伦堡的名歌手》。作有管弦乐曲和钢琴曲，编订出版贝多芬的钢琴奏鸣曲。

② 生于汉诺威的德国大提琴家、指挥家、作曲家戈特曼（G.E.Goltermann 1824—1898），他的老师是罗姆伯格的学生普莱尔（A.C.Prell）。1850—1852 年作为大提琴独奏家进行旅行演出，之后他从独奏演出中退下来，以便专心从事作曲和指挥。作有交响曲、大提琴协奏曲 8 首和其他大提琴作品 50 余首。

用作者的几个不同作品的不同乐章按照他个人的演奏需要拼凑而成，他本人加写了乐队的前奏、间奏以及每个乐章的华彩乐段。这个版本长期以来被认为是鲍凯利尼的原作在演奏，而且成为鲍凯利尼最著名的协奏曲。法国大提琴家莫里斯·金德隆（Maurice Gendron 1920 —）将鲍凯里尼的原作演出和出版，但由于改编版不论在艺术上或技术上水平都很高，而且已经流传了很久，所以仍然在普遍使用。格鲁兹马赫尔是最初将巴赫的《无伴奏大提琴组曲》纳入音乐会的演奏曲目，而不只是当作练习曲演奏的大提琴家，他编订的巴赫《无伴奏大提琴组曲》，加进了许多和弦、经过句和装饰音。就像我们在第二章中讲到的浪漫主义时期的许多演奏家在演奏和编订巴罗克时期和古典时期的作品时，他们的审美观受到了浪漫主义思潮的影响，因而对巴赫作品的研究、解释及演奏自然会打上浪漫主义的烙印。这种以浪漫主义美学观念处理巴罗克和古典作品的传统一直延续到 20 世纪上半叶。

8. 波珀尔

德累斯顿学派的第四代中，捷克大提琴家、作曲家波珀尔（D.Popper 1843 — 1913）是当时最伟大的大提琴演奏家和教师，被誉为"大提琴中的萨拉萨特"，他的演奏突破了大提琴从前在技巧上的局限，同时他又为大提琴的演奏曲目提供了许多有趣而有效果的作品。波珀尔是布拉格一位犹太教堂唱诗班领唱者的儿子，开始先学习小提琴，12 岁进入布拉格音乐学院跟随戈特曼（J.A. Goltermann 1825 — 1876）学习大提琴，成为一名有突出才能的学生。18 岁时谋得洛文伯格宫廷室内乐演奏家的职位。1863 年第一次巡回演出时，在德国与比洛相遇，与他合作演出。1864 年 1 月 24 日，波珀尔在比洛的指挥下，首演了沃克曼（R.Volkmann）的《a 小调大提琴协奏曲》（作品 33）。沃克曼很有创意地将大提琴作为一件戏剧性的乐器，演奏得几乎像歌剧中的咏叹调一样，这就为年轻的演奏家提出了难以克服的困难。当时有许多第一流的大提琴家可供比洛邀请来演奏，如格鲁兹马赫尔、科斯曼、戈特曼、皮亚蒂和当时只比波珀尔大五岁的达维多夫。但比洛对波珀尔突出的才能、动听的音色、了不起的技巧和丰富的表现力大为赏识，从此，经过多次成功的欧洲巡演之后，波珀尔在世界众多的大提琴家中间上升到领先的地位。1868 — 1873 年他被任命为维也纳歌剧院管弦乐团的首席大提琴家，还加入了赫尔梅斯贝尔格的弦乐四重奏团[①]。1873 年辞职，与新婚妻子苏菲·曼特尔（Sophie Menter，钢琴家，李斯特的学生，大提琴家约瑟夫·曼特尔的女儿）恢复了巡回演出。1886 年定居在布达佩斯，任匈牙利皇家音乐学院[②]的教授，直至终生，期间还参加了著名的胡拜弦乐四重奏团。

波珀尔出版了 75 首以上的作品，大部分是为大提琴写作的，包括 4 首大提琴协奏曲（其中《e 小调协奏曲》，作品 24 最为著名）、3 首大提琴组曲、弦乐四重奏和大量生动的小品。他写的小品，如《纺织之歌》、《小精灵之舞》、《塔兰泰拉舞曲》、《法国乡村舞曲》、《匈牙利狂想曲》和《加沃特舞曲》等，篇幅虽小，但旋律优美，乐器性能发挥得淋漓尽致，一直非常流行，每一场大提琴独奏音乐会都一定包括一、两首波珀尔的小品作为加演曲目，其中最著名的《小精灵之舞》，即使在今天也需要有很好的演奏技巧才能受到观众的热烈欢迎。有趣的是在大提琴发展初期，大提琴演奏者通常是把小提琴作品改编过来，而对波珀尔的作品，却有小提琴家对其改编的，特别是他的那首《纺

① 赫尔梅斯贝尔格的弦乐四重奏团的成员有 J. 赫尔梅斯贝尔格（首席）、布罗德斯基（A.Brodsky）、巴赫里奇（S.Bachrich）和波珀尔。

② 匈牙利皇家音乐学院是于 1875 年在李斯特的建议下成立的，李斯特为首任院长。开始只有钢琴，1886 年弦乐系成立，胡拜任系主任，波珀尔成为第一任大提琴教授，多南伊、巴尔托克、科达伊、F.莱纳都是当时的学生。

织之歌》更是受到人们的喜爱。波珀尔对大提琴演奏技巧发展的最大贡献是他的《大提琴教程》，这本被作为大提琴演奏艺术发展的重要里程碑的教程，至今仍然被世界各地的教师们广泛使用（详见第五节 浪漫主义时期的弦乐教学及理论）。他的学生中最著名的有富尔德西（A.Földesy）、克尔佩利（J.Kerpély）、施弗尔（A.Schiffer）、雅戈尔（Jäger）、苏尔泽尔（Sulzer）和列贝尔（L.Lebell）。

9. 费真哈根

德国大提琴家费真哈根（K.F.Fitzenhagen 1848—1890）5 岁起开始学钢琴、大提琴、小提琴和木管乐器。1862 年师从米勒（T.Müller）学习大提琴，1867 年得到资助到德累斯顿跟从格鲁兹马赫尔进一步深造，然后在德累斯顿作为独奏家开始活动。1870 年在魏玛参加了贝多芬音乐节，他的演奏引起了李斯特的注意，李斯特试着说服他参加当地的管弦乐团，但是费真哈根已经接受了莫斯科音乐学院大提琴教授的职务，同时还被任命为俄国皇家音乐协会的独奏家，莫斯科音乐学会和管弦乐团联合会的主席，从此开始了他事业发展的最重要时期，成为俄国最重要的大提琴教授、独奏家和室内乐演奏家。费真哈根参加了柴科夫斯基 3 首弦乐四重奏、钢琴三重奏，作品 50 的首演，1876 年，柴科夫斯基题献给他最著名的大提琴作品《洛可可主题变奏曲》，作品 33，并由他于 1877 年 11 月 30 日在莫斯科举行的俄罗斯音乐协会第三次交响音乐会上首次演出。费真哈根培养出许多优秀的大提琴家，其中包括波兰的阿达莫夫斯基[①]、俄国的布兰都科夫（A. Brandukov 1862—1930）。他还为大提琴写了 60 多首作品，其中包括 4 首大提琴协奏曲、1 首为大提琴和管弦乐队写的组曲、许多小品和 1 首弦乐四重奏，这首四重奏曾获得圣彼得堡室内乐联合会授予的奖状。

10. 克林根伯格

德国大提琴家克林根伯格（J.Klingenberg 1852—1905）是在德累斯顿跟随格鲁兹马赫尔学琴的一位学生。他在威斯巴顿和布伦兹维克两地的公爵乐队中担任着许多重要职务，但是他主要是从事编订乐谱的工作，这些乐谱大多数都是为布伦兹维克的出版商里托尔夫（H.Litolff）编订的。他所编订的多特佐尔-克林根伯格教本是将多特佐尔的三个教本和杜波的练习曲混合在一起。该教本是当时为大提琴所编订过的最有系统、最彻底的一个教本。

11. 豪斯曼

德国大提琴家豪斯曼（R.Hausmann 1852—1909）是 19 世纪下半叶伟大的室内乐演奏家之一。他 9 岁开始跟 T.米勒（Theodore Müller）学习大提琴，T.米勒当时是米勒弦乐四重奏团的大提琴演奏家。1869 年柏林高等音乐专科学校成立的时候，豪斯曼是那里的第一批大提琴学生，而且是最好的学生之一。在那里他师从 W.米勒（Wilhelm Müller）学习，一直到 1871 年 W.米勒逝世为止，以后他继承了恩师的职位。约阿希姆当时也是柏林音乐学院的小提琴教授，他将豪斯曼带到伦敦。正是在伦敦他认识了皮亚蒂，并跟随他学习大提琴，以后他们成了非常亲密的朋友，几乎每年冬天豪斯曼都到意大利去访问皮亚蒂的别墅。

豪斯曼在伦敦经常与爱乐协会的乐团一起合作演出，受到了听众和评论家们的热烈好评。他是德累斯顿弦乐四重奏团的成员，1878 年参加约阿希姆弦乐四重奏团，并一直与他们合作到 1907 年约阿希姆逝世为止。1887 年 10 月 18 日，豪斯曼和约阿希姆首次在科隆演奏了勃拉姆斯

---

① 阿达莫夫斯基（J.Adamowsky 1862—1930），波兰大提琴家，费真哈根的学生。1889 年到美国参加了新成立的波士顿交响乐团，还以自己的名义成立了弦乐四重奏团，并在波士顿新英格兰音乐学院任教。

的《二重协奏曲》，由作曲家亲自担任指挥。勃拉姆斯还为豪斯曼写了《F 大调第二奏鸣曲》（作品 99），1886 年在柏林音乐协会的小厅中由豪斯曼和作曲家本人一起首演了这首奏鸣曲。布鲁赫（Max Bruch）极其动听的乐曲《晚祷》也是献给豪斯曼的。

豪斯曼的演奏既有良好的左手技巧，又有灵巧的连弓，发音也非常丰满而富有力量。他是一位很有才能的音乐家，擅长演奏室内乐，他精心编订出版的古典练习曲，是对大提琴文献的一个贡献。他所编订的巴赫无伴奏组曲（1898）是最接近于巴赫原著的一种版本。豪斯曼用来演奏的是一把斯特拉迪瓦里制琴的黄金时代，即 1724 年制作的大提琴。现在人们将这件乐器叫做“豪斯曼”。

19 世纪末和 20 世纪初，德国大提琴演奏学派处于绝对领先的地位。当时出现了一批独奏、室内乐和乐团的演奏家，其中某些人同时也是第一流的教师。这些人中有两位杰出的人物，也就是这个时期大提琴演奏艺术发展中的两个高峰，克林格尔和贝尔克，他们两人都代表德累斯顿学派，都师从格鲁兹马赫尔，因此具有相同的艺术趣味、拒绝浪漫主义炫技性的演奏风格和对音乐的处理有同样的严肃性等特点。两人在教学上也有共同之处，鼓励使用教学辅助材料和研究比较编订的不同版本。但是各自又有不同的特色，贝尔克注重教学的科学性，对解剖学和生理学进行了大量的研究；克林格尔则更多地从实际的教学经验出发。

12. 克林格尔

德国大提琴家、作曲家克林格尔（J.Klengel 1859—1933）的父亲是位律师和优秀的业余音乐家，门德尔松的亲密朋友。克林格尔十分幸运的诞生在莱比锡这一音乐活动中心。他的第一位大提琴教师是海格尔（E.Hegar 1843 — 1921）[①]。15 岁参加格万特豪斯管弦乐团，1881 — 1924 年任首席大提琴，1881 年起他同时被任命为莱比锡音乐学院的大提琴教授。他还作为独奏家和格万特豪斯弦乐四重奏团成员在欧洲各地巡回演出。为庆祝他在格万特豪斯管弦乐团工作 50 周年，富尔特文格勒（W.Furtwängler 1886 — 1954）指挥了一场纪念音乐会，在音乐会上演奏了克林格尔专门为这场音乐会写的一首小提琴和大提琴的二重协奏曲，由克林格尔本人演奏大提琴。克林格尔曾多次访问俄国，第一次是 1882 年，安东·鲁宾斯坦指挥管弦乐团协奏演出他自己的协奏曲；1887 年他在圣彼得堡首演了海顿的《D 大调协奏曲》，并参加了许多室内乐音乐会，包括由奥尔领导的圣彼得堡弦乐四重奏的演出；1889 年他与布罗德斯基四重奏团一起在俄国举行了一系列的音乐会。

克林格尔的演奏技术高超，风格高尚，被誉为是大提琴的“德国帕格尼尼”。作为作曲家，他为大提琴写过许多作品，由于他与当时的许多音乐家都有着密切的来往，因此像约阿希姆、勃拉姆斯、安东·鲁宾斯坦以及雷格（M.Reger）等人都对他的音乐思想有着很大的影响。他写有 4 首协奏曲，其中两首是为两把大提琴而作，两首是为大提琴和小提琴而作，还有奏鸣曲、随想曲以及献给指挥家尼基什（A.Nikisch）的为 12 把大提琴创作的《颂歌》。他还编写了一些教材，这些教材有的至今仍然在使用，其中最著名的是为发展左手和运弓技巧所写的《各种调的技术练习》以及 1911 年写的《每日练习》。他编订的包括巴赫的 6 首组曲在内的各种古典奏鸣曲、协奏曲等至今仍被认

---

① 海格尔（E.Hegar 1843 — 1921），出生于瑞士的大提琴家，格鲁兹马赫尔在莱比锡所教的最优秀的学生之一。23 岁时被任命为莱比锡格万特豪斯大厅管弦乐团的首席大提琴，也是莱比锡音乐学院教授。他教出了许多日后有成就的学生，其中最著名的有克林格尔、赫伯莱恩（H.Heberlein）和伦斯伯格（J.Rensberg）。斯文德森（J.Svendsen）将《D 大调大提琴协奏曲》题献给他。

为是权威的版本。今天克林格尔在人们的印象中主要是一名教师，他在莱比锡音乐学院任教期间，每周大约50节课，他教出的著名学生有苏吉亚(G.Suggia)、格鲁默尔(P.Grümmer)、斯图兹切夫斯基(J.Stutschewsky)、库尔兹(E.kurtz)、皮亚蒂戈尔斯基(G.Piatigorsky)和普里斯(W.Pleeth)等，这些人当时都是克林格尔在莱比锡音乐学院的学生。

13. 贝克尔

德国大提琴家贝克尔（J.Becker 1863—1941)的父亲让·贝克尔(Jean Becker)是位著名的小提琴家以及弗罗伦蒂弦乐四重奏团的创始人，就像克林格尔一样，贝克尔从小在家庭的室内乐环境中生活，这对他音乐的发展和艺术趣味的形成起了很重要的影响。他曾先后师从自己的父亲、克恩丁格尔(K.Kündinger)、格鲁兹马赫尔、斯维特(De Sweet)和皮亚蒂。1884—1886年贝克尔在法兰克福歌剧院管弦乐团任独奏大提琴，1890—1896年是赫尔曼(H.Heermann)四重奏团的成员。1895年被任命为法兰克福音乐学院的大提琴教师和室内乐课的负责人，在此期间他还与钢琴家夸斯特(D.Quast)和小提琴家赫斯(W.Hess)成立了三重奏团。与此同时，贝克尔进行了繁忙的独奏演出工作，他曾三次访问俄国，在1900—1901年间访问了美国。自1891年以来他每年都在伦敦进行演出，在伦敦还与两位非常杰出的同行布索尼和伊扎依组成的三重奏团。1902年起他在斯德哥尔摩皇家音乐学院任教，1909—1929年继豪斯曼(Hausmann)之后在柏林高等音乐专科学校任教，成为很有名望的教师。他教的学生中包括J. 海格尔（J.Hegar)、弗尔戴西(Foldesy)、格鲁默尔（Grümmer)、汉伯格（B.Hambourg)、哈里森（B.Harrison)、曼纳尔蒂(E.Mainardi)、瓦伦(H.Walann)和威瑟斯(H.Withers)。当他年纪逐渐大了以后，就不太从事独奏演出了，但仍然参加重要的室内乐音乐会，他和钢琴家施纳贝尔(A.Schnabel)、小提琴家卡尔·弗莱什(C.Flesch)组成的三重奏非常有名。此外他还和钢琴家、作曲家多南依(E.Dohnanyi)、小提琴家马蒂奥(Marteaw)也组成三重奏。他与当时许多伟大的音乐家有交往，如舒曼、勃拉姆斯、约阿希姆等人，作曲家雷格将他的《d小调第二无伴奏组曲》(作品131)献给了贝克尔。

贝克尔的独奏水平很高，音色丰满，左手技术辉煌，他的演奏突出的特点是节奏感、男子气魄和演奏自如。这与他的演奏美学观点有关，20世纪初，人们普遍推崇大提琴为"灵魂的乐器"，认为它最擅长伤感。贝克尔不同意这种看法，他在1929年与生理学家里纳尔(D.Rynar)博士合作出版的《大提琴演奏的技巧和美学问题》一书认为："大提琴是一件男性的乐器，它比任何其他弦乐器都能表达那种骑士般朝气蓬勃的高贵情感。"[①]贝克尔是那个时代最早开始研究演奏生理学的音乐教师之一，他将自己的研究运用在最自然的演奏方式中，也巧妙地将技术问题与美学问题作为一个整体来解决某些困难。由于他有着演奏家及教师的广泛经验，所以能对18至20世纪的作品进行系统的分析，德沃夏克和R.施特劳斯都同意他对《b小调协奏曲》及《唐·吉诃德》的分析。

（二）俄罗斯学派

1. 达维多夫

俄国大提琴家、作曲家、教育家、音乐活动家达维多夫（C.Y.Davidov 1838—1889)是俄罗斯大提琴学派的创始人，俄国最早的伟大的大提琴家之一。他的父亲是一位犹太医生，也是一个很好的业余小提琴家。由于演奏音乐是这个家庭日常生活的一部分，所以他从小就受到音乐的熏陶。5岁起学习钢琴，12岁起跟莫斯科大剧院的首席大提琴海因里希(S.Heinrich)学习大提琴，后

---

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的大提琴家》，世界文物出版社1996年7月第1版，第143页。

来他继续跟皇家乐队指导和大学音乐系主任舒伯斯学琴。由于家里坚持要他完成正式教育，然后再进一步学习音乐，达维多夫就在莫斯科大学修了数学学位，1858 年大学毕业后到莱比锡音乐学院跟豪普特曼（M.Hauptmann）学习作曲。豪普特曼先进的音乐理论思想，不仅在作曲方面，也在后来达维多夫发展大提琴演奏技巧的工作方面，给予他深刻的影响。达维多夫在数学方面的知识，对他理解老师有关音响与和声方面的想法特别有用。达维多夫是最早将大提琴技巧与解剖学及生理学的教学结合在一起的人之一，贝克尔也在方面进行了探讨，并由富埃尔曼和卡萨尔斯进一步向前推进。

达维多夫原来想成为一位作曲家，但是当他意外地被邀请代替格鲁兹马赫尔，与达维德和莫谢勒斯（I.Moscheles）①在一个私人音乐会中演奏门德尔松的一首三重奏时，他立刻获得了成功。结果当他应邀在格万特豪斯大厅中演奏自己的《第一协奏曲》（作品 5）时，受到了极大的欢迎，于是一举成名。当格鲁兹马赫尔移居德累斯顿时，22 岁的达维多夫就取代了他的位置，成为莱比锡格万特豪斯管弦乐队的大提琴首席和莱比锡音乐学院的教授，并在整个欧洲进行了一系列的巡回演出，很快被公认为当代最有水平的独奏家、室内乐专家，柴科夫斯基称他为“大提琴中的沙皇”。1862 年他回到俄国，任圣彼得堡音乐学院的教授、皇家意大利歌剧院的首席大提琴、俄罗斯音乐协会由奥尔领导的四重奏团的大提琴家。达维多夫还被任命为“皇帝陛下的独奏家”（当时这是颁发给俄国最重要艺术家的荣誉称号）。1876 年任圣彼得堡音乐学院院长，他关心贫穷的学生，增加奖学金的名额，甚至为需要的学生提供住所。1887 年因政界对他在学院的民主措施不予赞同，发生了冲突，他愤而辞职。之后他在国外和俄国各地进行巡回演出，受到了像他年轻时一样的热烈欢迎。1888 年他写出了《大提琴教程》的第一部分。1889 年 1 月，达维多夫在一场贝多芬奏鸣曲的音乐会中生了病，使他无法演奏下去，几天后他就逝世了，享年 50 岁。

达维多夫是 19 世纪俄国大提琴学派的创始人，是他奠定了这个学派的世界意义。他的艺术观点和具有创造性的演奏是在俄国音乐艺术的现实主义基础上形成的。达维多夫炉火纯青的演奏技巧只有少数人能与之相比，但他的演奏技巧总是服从于他的音乐表现。他那丰满有力的发音、完美的音准和深刻的表现力是他的演奏风格标志。他为大提琴写了 4 首协奏曲、1 首俄罗斯主题幻想曲以及其他独奏曲，这些作品一直到 20 世纪初都是大提琴演奏曲目中不可缺少的部分。达维多夫教出的学生中，还有一批外国学生，包括维汉（H.Wihan 1855 — 1920）、L.斯特恩（Leo Stern 1862 — 1904）和富克斯（Fuchs 1865 — 1951），他最喜欢的俄国学生是维尔兹比罗维奇（A.Wierzbilowicz 1850 — 1911）。

2. 维尔兹比罗维奇

维尔兹比罗维奇（A.Wierzbilowicz 1850—1911），达维多夫的学生，莫斯科大歌剧院的首席大提琴家，曾在欧洲各地进行了成功的巡演，后来成了沙皇宫廷的独奏家、圣彼得堡音乐学院的大提琴教授和由奥尔领导的四重奏团的大提琴家，是当时俄国最杰出的大提琴家之一。不幸的是他有酗酒的恶名，但是这似乎对他的演奏没有什么影响，他的演奏有着丰满的音色和惊人的灵活性。维尔兹比罗维奇的学生有科索留波夫（S.Kosolupov1884 — 1961）、罗斯特罗波维奇的父亲

---

① 莫谢勒斯（I.Moscheles 1794 — 1870），德国–波希米亚钢琴家、作曲家和教师。就学于布拉格音乐学院，并在维也纳师从阿尔布雷希茨贝格和萨列里。1814 年在贝多芬的指导下，编写了歌剧《费德里奥》的钢琴谱，1815 年他的《变奏曲》取得成功后，他在欧洲巡回演出达 10 年。1824 年给门德尔松上钢琴课。1826 年定居伦敦。曾两次指挥爱乐协会演出贝多芬的《第九交响曲》。1846 年起任莱比锡音乐学院钢琴教授。

(Leopold Rostropovich 1892 — 1942)和车尔尼亚夫斯基(M.Cherniavsky 1893 — 1982)。

3. 布兰都科夫

布兰都科夫（A.Brandukov 1862 — 1930)由于柴科夫斯基把他那首《随想小品》(作品 67)题献给他而闻名。布兰都科夫是费真哈根在莫斯科音乐学院的学生。1890 年他定居巴黎前，曾在欧洲各地巡演了一段时间。柴科夫斯基很喜欢布兰都科夫的演奏，1887 年夏天柴科夫斯基把《随想小品》的几页手稿给他看，以试探用大提琴演奏的可能性，就像费真哈根没有与作曲家商量就把《洛可可主题变奏曲》改编了一样，布兰都科夫自己进行了更改，并于 1888 年在巴黎进行了首演，同年就是以这个版本出版了这部作品。但是今天有些大提琴家重新按照柴科夫斯基原来的手稿进行演奏。

## 六、捷克布拉格小提琴学派和捷克的大提琴家

### （一）捷克布拉格小提琴学派

捷克有着悠久的音乐历史。但 18 世纪以前，捷克的小提琴演奏并不发达，18 世纪以后，由于受到奥地利的统治，个别的小提琴家，如本达(F.Benda 1709 — 1786)就学于德国的小提琴家皮森德尔，后来成为旧柏林学派的主要成员，培养了一批德国小提琴家。而属于曼海姆学派的德国小提琴家皮克赛斯(F.W.Pixis 1785 — 1842)却在布拉格音乐学院培养了一批享有国际声誉的小提琴家、教师和优秀的合奏人才。皮克赛斯的学生米尔德纳(M.Mildner 1812 — 1865)虽然算不上是出色的独奏家，但却是一位有成就的教师。他长期任布拉格音乐学院小提琴教授，培养了一大批捷克小提琴家，使布拉格学派初具规模。他的学生有曾是莫斯科音乐学院第一任小提琴教授的劳乌勃 (F.Laub1832 — 1876)、后来当上布拉格音乐学院院长的音乐教育家本涅维茨(A. Bennewitz 1833 — 1926)和劳乌勃的女婿，以编写音阶教本著名的赫利马利(J.Hřimaly 1844 — 1915)。

1. 劳乌勃

捷克小提琴家、作曲家、教育家劳乌勃（F.Laub1832 — 1876)自幼天资过人，8 岁就在布拉格演出。11 岁进入布拉格音乐学院，师从米尔德纳教授。14 岁以优异的成绩毕业，受到作曲家柏辽兹和小提琴家恩斯特的赏识。当时捷克被奥地利统治，他在维也纳歌剧院乐队任首席和独奏家，同时还与在维也纳定居的捷克作曲家赛赫特尔（S.Sechter 1788 — 1867）学习创作理论和对位法。1849 年劳乌勃在巴黎和伦敦等地举行音乐会获得巨大成功。1853 年劳乌勃转到魏玛去接替已经前往汉诺威的约阿希姆任乐队的首席。魏玛是李斯特长期居住的地方，这个文化名城对劳乌勃在艺术方面的成熟产生过深刻的影响。劳乌勃与李斯特、斯美塔那交往密切，除了独奏家和乐队首席的身份，还经常参加室内乐演奏活动。1855 — 1857 年任柏林斯特恩音乐学院教授，并积极组织经常性的弦乐四重奏演出活动，为培养柏林的听众养成欣赏室内乐的习惯做出了大量的努力。1859 年，第一次到俄国访问，在圣彼得堡的公演博得了热烈的赞扬。劳乌勃在 60 年代初经常回到捷克，那些年正是捷克民族音乐文化迅速发展的时期。与他总是保持着极为密切关系的斯美塔那在这个时期为捷克民族音乐奠定了牢固的基础。1862 年捷克歌剧院在布拉格正式成立，音乐学院隆重地举办了成立 50 周年的庆祝活动。劳乌勃在此庆祝晚会上演奏了贝多芬的小提琴协奏曲。

1862 — 1865 年他在维也纳工作，维也纳爱乐协会赠予他一顶刻有‘ 赠给小提琴之王费尔南

德·劳乌勃'的金花冠。1866 年他接受了尼古拉·鲁宾斯坦的邀请,担任刚创建的莫斯科音乐学院的首任小提琴教授,主持小提琴和四重奏教学,负责训练乐队,他还担任俄罗斯音乐协会莫斯科分会的乐队首席、独奏家和四重奏团的领导,是柴科夫斯基的第一和第二弦乐四重奏的首演者,作曲家给予高度评价,并把《第三弦乐四重奏》题献给他。劳乌勃在莫斯科工作了 8 年,成绩卓著,作为第一流的教育家,培养了近 30 位高水平的小提琴家。

劳乌勃的演奏技巧精湛、风格豪放,充满了激情和力量。同时代的艺术家对他的表演艺术,尤其是室内乐活动无不表示钦佩之至。他的作品大都采用捷克民间音乐作为主题,现在流传下来的有《幻想曲》、《波洛奈兹舞曲》以及小提琴练习曲。

2. 本涅维茨

米尔德纳的另一位学生本涅维茨(A.Bennewitz 1833—1926)是一位著名的教育家,并且有出色的行政组织能力。曾任萨尔茨堡歌剧院乐队首席和斯图加特交响乐队的成员。1865—1882 年任布拉格音乐学院教授,1882—1901 年担任该院院长,在他的领导下,布拉格音乐学院的教学成绩卓著,乐队、室内乐等活动蓬勃发展。当时聘请的几位著名的教师,如德沃夏克(作曲教授,1901 年继本涅维茨担任布拉格音乐学院院长)、塞夫契克(小提琴)、维汉(大提琴)等,他们通力合作,培养了不少人才,教出了一大批高质量的小提琴家,使布拉格学派发展壮大,逐渐赢得了世界声誉,他的著名学生包括西特(H.Sitt 1850—1922)、塞夫契克(O.Ševčik 1852—1934)、哈利尔(Karl Halíř 1859—1909)、翁得日切克(F.Ondřiček 1859—1922)、苏克(J.Suk 1875—1935)等。本涅维茨还是一位优秀的室内乐演奏家,经常与斯美塔那、赫根巴斯(Hegenbarth)演出三重奏。

3. 赫利马利

原籍捷克的俄国小提琴家赫利马利(J.Hřimaly 1844—1915),1855—1861 年在布拉格音乐学院米尔德纳教授班上学习。1861—1862 年在德国和荷兰等地成功地举行过多次音乐会。1862—1869 年任阿姆斯特丹交响乐队首席。从 1869 年起任莫斯科音乐学院讲师,1875 年升为教授,并成为劳乌勃的女婿,他和劳乌勃一样主持小提琴高级班和四重奏教学,并在莫斯科积极从事独奏和四重奏活动,同时任乐队指挥。1875—1906 年他领导莫斯科音乐协会常设四重奏团,也称"赫利马利弦乐四重奏"。他的演奏和教学对俄国小提琴演奏艺术的发展起过重大作用。赫利马利写了著名的音阶练习和双音练习,并重新编订了玛扎斯的练习曲。

布拉格学派的第四代是本涅维茨教出的学生西特、技巧训练大师塞夫契克、哈利尔、翁得日切克、德沃夏克的女婿苏克。

4. 西特

匈牙利小提琴家、作曲家西特(H.Sitt 1850—1922)既是本涅维茨的学生,又是米尔德纳的学生。从 1883 年起他长期在莱比锡音乐学院任教,曾参加布罗德斯基领导的弦乐四重奏团(任第二小提琴),并创办水晶宫普及音乐会和领导巴赫协会的社会活动,在当时莱比锡的音乐生活中起过重大的作用。他的弦乐作品有 3 首小提琴协奏曲、4 首小协奏曲、3 首学生协奏曲、2 首中提琴与乐队单乐章协奏曲、2 首大提琴协奏曲、小提琴二重奏和练习曲,还著有《小提琴演奏法》一书。他的小提琴协奏曲和练习曲至今仍被用作初级教材。

5. 塞夫契克

著名的捷克小提琴家、教育家塞夫契克(O.Ševčik 1852—1934)于 1866—1870 年间在布拉格音乐学院跟随本涅维茨学习。1870—1873 年任萨尔茨堡管弦乐队首席,1873 年去维也纳举

行音乐会，并任科米舍（Komische）歌剧院乐队首席。1875 — 1892 年在俄国的基辅工作，任皇家音乐学校教授，他的《小提琴技术教程》作品第 1 号共 4 册就是在这个时期写成。1892 年后任布拉格音乐学院教授，共 14 年，由于他富于革新的科学训练方法，作为教师的声誉迅速上升，体现在一些著名的学生，库贝利克（J.Kubelik）、科奇安（Kocian）和霍尔（M.Hall）的演奏上。1906 — 1909 年由于健康的原因，塞夫契克在皮塞克（Pisek）进行私人教学。1909 — 1918 年同时在维也纳音乐学院和布拉格音乐学院高级小提琴班任教。1921 — 1923 和 1931 — 1932 曾两次到美国和伦敦讲学。他以皮塞克作为教学中心，特别是在夏季，全世界的学生都聚集到那里向他求教。在塞夫契克长达 50 多年的教学过程中，编写了大量教材，教过无数学生，除了以上提到的著名学生以外，还有海沃德（M.Hayward）、莫里尼（E.Morini）、科尔查克（H.Kortschak）、科列兹（G.Kresz）、施奈德汉（W.Schneiderhan）等。塞夫契克开创了独特的的教学方法：周密详尽地分析了小提琴演奏的各种技巧，用他编写的教材，进行基本训练，目标明确、针对性强，因而效果显著。他是小提琴教学史上是最杰出的教育家之一，对发展现代小提琴演奏技术有很大的贡献（详见第五节：浪漫主义时期的弦乐教学及理论）。

6. 哈利尔

捷克小提琴家哈利尔（Karl Haliř 1859 — 1909）曾在布拉格音乐学院师从于本涅维茨，后又在柏林师从于约阿希姆。1876 — 1879 年参加比尔泽（Bilse）管弦乐队，尔后相继在德国的魏玛、柯尼斯堡、曼海姆和柏林等歌剧院管弦乐队担任首席，并多次旅行法国、俄国、德国、英国演奏获得成功。1897 年起任教于柏林高等音乐专科学校，1893 — 1907 年是约阿希姆弦乐四重奏团的第二小提琴手，1907 年约阿希姆患病期间由哈利尔领导，约阿希姆去世之后，哈利尔组成自己的四重奏团。1905 年 10 月哈利尔在柏林演奏西贝柳斯的小提琴协奏曲。

7. 弗朗蒂塞克•翁得日切克

翁得日切克家族三代都是小提琴家，其中最有成就的是第三代的三兄弟。弗朗蒂塞克•翁得日切克（F.Ondřiček 1859 — 1922）1873 — 1876 年在布拉格音乐学院随本涅维茨学习。维尼亚夫斯基很赏识他，资助他去巴黎音乐院马萨尔教授那里进修了两年，获一等奖。之后他在巴黎、布鲁塞尔、布拉格、伦敦、维也纳等欧洲各地以及美国演出。1883 年 10 月 14 日在布拉格首次演出德沃夏克的《a 小调小提琴协奏曲》，获得辉煌的成功。他还改编了大量捷克作曲家，如斯美塔那、德沃夏克、苏克等人的作品以体现他的爱国热忱。1907 年他定居维也纳，组织了著名的"翁得日切克弦乐四重奏"。1911 — 1919 年任维也纳音乐学院教授，他和他的学生、医学博士米特尔曼（S. Mittelmann）合著了一本《根据解剖心理学原理来学习现代小提琴演奏技术的新方法》（附有翁得日切克所作的小提琴练习曲 15 首）。1919 年他回到布拉格，领导音乐学院的高级小提琴班。弗朗蒂塞克·翁得日切克是捷克小提琴演奏艺术最优秀的代表之一，他把深邃真挚的感情和精湛卓越的技巧熔为一炉，并留下了不少小提琴作品：《叙事曲》（作品 1）、2 首《波希米亚舞曲》（作品 3 和 15）、2 首《幻想曲》（作品 9 和 16）、《浪漫曲》（作品 12）、《夜曲》（作品 17）、《诙谐随想曲》（作品 18）、《波希米亚狂想曲》（作品 21）等。

弗朗蒂塞克·翁得日切克的弟弟埃马努埃尔•翁得日切克（E.Ondřiček 1880 — 1958）曾在布拉格音乐学院塞夫契克教授班上学习，后来到美国，任教于波士顿大学。另一个弟弟斯坦尼斯拉夫·翁得日切克（S.Ondřiček 1885 — 1953）也是塞夫契克的学生，后来到俄国、南斯拉夫和美国任教，1923 年后回到捷克，一直在捷克音乐学院任教。

8. 约瑟夫•苏克

本涅维茨的另一个学生，捷克作曲家、小提琴家约瑟夫•苏克（J.Suk 1874—1935）是德沃夏克的学生和女婿，1885—1892 年就学于布拉格音乐学院，从斯特克和德沃夏克学作曲，从本涅维茨学小提琴，从维汉学室内乐。1891—1933 任波希米亚弦乐四重奏团的第二小提琴。1922—1935 任布拉格音乐学院作曲家教授。他主要的成就在于作曲，早期作品受德沃夏克的影响，但后期形成的风格比较复杂，有时近于无调性。作有 2 部交响曲、交响诗、序曲及其他管弦乐曲和许多钢琴曲，著名的弦乐作品有 2 首弦乐四重奏，钢琴三、四、五重奏，小提琴《幻想曲》（作品 24）和《叙事曲》。

总的说来，捷克布拉格小提琴学派的演奏特点是十分注重技术训练，这个特点到了塞夫契克就更为显著，由于他革命性的训练方法，促使 20 世纪提琴家们去科学地分析演奏中的生理动作，探索能达到高、精、尖技术的新道路，对小提琴演奏技术的训练起到了很大的促进作用。20 世纪初，布拉格曾一度成为全世界小提琴学生朝拜的圣地。

（二）捷克的大提琴家

1. 赫根巴斯

赫根巴斯（F.Hegenbarth 1818—1887）师从于赫特纳尔[①]。后来被任命为布拉格、林兹以及莱姆伯格剧院的大提琴独奏家，1852—1865 年任萨尔茨堡莫扎特学校的大提琴教授。后任布拉格音乐学院教授，他最著名的学生有格吕恩费尔德（H.Grünfeld）和维汉。赫根巴斯还是一位很有造诣的室内乐演奏家，曾与斯美塔那、本涅维茨演奏三重奏，与本涅维茨和赫利马利和杜茨奇（Deutsch）演奏四重奏。

2. 维汉

维汉（H.Wihan 1855—1920）13 岁进入布拉格音乐学院跟从赫根巴斯学习，18 岁时被任命为萨尔茨堡莫扎特学校的教授，后在柏林的音乐会上演出。1880 年起任慕尼黑宫廷管弦乐团首席大提琴，并结识了瓦格纳、比洛和理查·施特劳斯，理查·施特劳斯将自己为大提琴与钢琴写的《浪漫曲》献给了维汉。1887 年起维汉任布拉格音乐学院大提琴教授。1883 年首演理查·施特劳斯的大提琴奏鸣曲。

捷克音乐和维汉的演奏艺术之间有着密切的联系，其中最明显的例子就是他于 1892 年创建的波希米亚弦乐四重奏团，这个团被认为是那个时代最伟大的四重奏团，在 40 多年的历史中，最初的成员是小提琴家霍夫曼、苏克，中提琴家内德贝尔（O.Nedbal）和大提琴家、维汉的学生贝格尔（O.Berger），贝格尔的健康状况出现问题时，维汉便代替了他。1897 年贝格尔逝世后，维汉就从教学中退休并全心致力于四重奏和独奏的演出活动。德沃夏克为维汉写了《回旋曲》（作品 94），当维汉和作曲家以及小提琴家拉赫纳（F.Lachner）一起巡回演出时，首演了这部作品，他们还演奏了德沃夏克改编的钢琴作品，包括两首斯拉夫舞曲。德沃夏克在 1891 年创作的钢琴三重奏《杜姆卡》（作品 90）中，非常动听的大提琴声部就是为维汉写的。至于德沃夏克 1895 年的《b 小调大提琴协奏曲》（作品 104），不仅是为维汉写的，而且在写作过程中接受了不少维汉所提出的修改意见。同年 8 月在一个私人场合维汉在作曲家的指挥下首演了献给他的这部协奏曲。

---

① 赫特纳尔（J.N.Hüttner 1793—1840）是布拉格音乐学院第一大提琴教授，直至 1840 年逝世。他教出了许多有才能的波希米亚大提琴家。

3. 捷克大提琴家哈努什

捷克大提琴家哈努什(Hanůs 1855—1920)1872年毕业于布拉格音乐学院,1876年起在柏林比尔瑟乐队中担任独奏。1880年起任慕尼黑宫廷乐队独奏家,同时又是四重奏团的演奏家。1888年起担任布拉格音乐学院的大提琴和室内乐教授。1890年他创办了一个由捷克青年音乐家组成的著名的"捷克四重奏团"。哈努什既是一位才华横溢的独奏家,又是一位优秀的室内乐演奏家。他为大提琴写过一些浪漫曲和大提琴与钢琴二重奏等作品。1950年在布拉格曾举办过以他的名字命名的国际大提琴比赛。

## 七、俄罗斯小提琴学派

18世纪以来,俄国虽然开始有了专业小提琴家,但社会地位低微,没有发展壮大的条件。18世纪惟一有成就的俄国小提琴家就是汉多什金(第三章已讲过)。到了19世纪,沙皇的皇亲国戚、豪门望族中涌现出一批优秀的器乐人才。小提琴家利沃夫(A.Livof 1798—1870)就是其中的一个。他虽然是个"票友",但由于自幼学琴,天赋很高,所以有很高的专业水平。他长期担任沙皇的高级职务,曾受到门德尔松、舒曼和比利时小提琴家贝里奥的称赞。他创作了一些歌剧和歌曲,是沙皇的国歌作者。他为小提琴写了一首协奏曲(1840)、一部很好的中级教材《24首随想曲》(1850)和一篇《对初学小提琴者的忠告》论文。

19世纪下半叶,圣彼得堡(1862)和莫斯科(1866)先后建立了音乐学院,而最早的小提琴教师是法、比学派的小提琴家,如罗德、维奥当、维尼亚夫斯基,后来是布拉格学派的赫利马利以及匈牙利小提琴家奥尔等,这样以两地的音乐学院为中心,逐渐培养出一大批有水平的俄国小提琴家。

别泽科尔斯基(V.Bezekirsky 1835—1919)是19世纪末最著名的俄国小提琴家,他对俄国的小提琴演奏艺术有不小的贡献。别泽科尔斯基的童年受学于私人教师,15岁即参加莫斯科大剧院乐队。1858年离职进修,到布鲁塞尔从莱奥纳德学习。回到莫斯科后,任莫斯科大剧院乐队的独奏,并多次在欧洲巡回演出获得辉煌的成功。1871年任莫斯科大剧院乐队的首席,并开始在莫斯科教学。1882—1902年任莫斯科爱乐协会音乐学院小提琴教授。1903年移居圣彼得堡。别泽科尔斯基创作了大量小提琴作品,其中有《小提琴协奏曲》、《组曲》(五个乐章)、《音乐会序曲》以及为贝多芬、勃拉姆斯、帕格尼尼的小提琴协奏曲写作华彩乐段。此外,还编订了巴赫的《无伴奏小提琴奏鸣曲及组曲》(1913年在基辅出版)。俄国音乐界为表彰他孜孜不倦地从事音乐艺术50周年和60周年,曾在莫斯科和圣彼得堡前后两次举行庆祝活动。

到19世纪末、20世纪初,随着俄罗斯音乐的繁荣,以奥尔为代表的俄罗斯小提琴学派初步形成。所谓俄罗斯学派只不过是一位出色的教师和一批有才能的学生,而这批学生,除了高水平这点是共同的以外,惟一能将他们归在一起的仅仅是因为他们都在俄国学习过。

匈牙利小提琴家、教育家奥尔(L.Auer 1845—1930)是19世纪后半叶俄国音乐文化发生重大变化的见证人、积极的参与者和目光锐利的观察家,他一直被小提琴界尊为俄罗斯学派的创始人,通过他的言传身教,当时许多为他一生始终信奉的教学方法和理论得以完整地流传到今天。

奥尔出生在匈牙利的维斯普列姆,家境贫寒,童年过得辛酸艰苦。8岁起在布达佩斯音乐学院在科涅(R.Kohne)班上学习,后获得资助到维也纳音乐学院师从顿特,同时在赫尔梅斯贝尔格

教授的室内乐课上旁听，由此使他十分透彻地领会室内乐演奏风格的原理。两年后因经济困难而辍学，为了养家糊口，奥尔不得不到边缘的小城去演出挣钱，过着流浪音乐家的生活。这样的生活持续了两年，要不是与维奥当有那次值得纪念的会见，很可能奥尔这一辈子总也摆脱不掉这种在小城市流浪卖艺的处境。这次会见的意义是重大的，它促使这位年轻的音乐家对自己的前途采取一种更加积极的态度。此后奥尔为未来的继续深造而积蓄，他原打算到当时的世界小提琴中心——巴黎，但在旅途中改变了主意，去了汉诺威向约阿希姆求教。1863 — 1864 年在这位艺术大师的指导下，奥尔在艺术修养方面有了显著的提高，这对他一生的生活和事业产生了决定性的影响。

从此之后，他就作为一位成熟的演奏家在德国、荷兰、斯堪的那维亚和英国等地的重要音乐厅进行演出。1868 年在伦敦参加室内音乐会，结识了安东·鲁宾斯坦。经鲁宾斯坦的推荐，圣彼得堡音乐学院与奥尔签订了三年的合同，请他担任音乐学院的小提琴教授和俄罗斯音乐协会独奏家的工作。19 世纪下半叶，俄罗斯民族乐派已经发展起来，格林卡、达尔戈梅斯基、谢洛夫、安东·鲁宾斯坦，继而是强力集团和柴科夫斯基等音乐家的创作活动，是整个欧洲资产阶级民族革命在俄罗斯音乐艺术中的反映。奥尔在这样的历史条件下来到圣彼得堡，他感到不论是在演奏还是在教学，两个方面都有施展他才能的广阔天地，于是他就长期居住下来。1874 年与出生名门的俄国少女娜杰日达·叶夫根尼耶夫娜·佩利坎结婚，1883 年加入俄国国籍，直至 1917 年离开，在俄国工作近 50 年。他在音乐学院一直是最有权威的教授和艺术理事会的常任理事，他主持小提琴独奏与合奏的高级教学课程，参加并负责俄罗斯音乐协会圣彼得堡分会弦乐四重奏的排练和演出，每年他还以独奏家或乐队指挥的身份经常举行音乐会，并到俄国之外旅行演出和讲学。

1917 年奥尔离开俄国到挪威度假，1918 年，这位 73 岁的小提琴家带着他的一群学生在克里斯蒂安桑上船，航行 10 天来到纽约。晚年在纽约音乐艺术学院和费城柯蒂斯音乐学院从事演出和教学活动。他总结了自己一生的经验，写出了几部著作《我的小提琴演奏法》(1921，此书已有司徒华城的中译本，1980 年人民音乐出版社第一版)、《我漫长的音乐生涯》(1923)、《小提琴经典作品的演奏解释》(1925)，还编写了一部《循序渐进的小提琴教程》和四本《合奏教程》。

由于奥尔的双手生理条件不理想，他的演奏技巧不是辉煌的，他很少演奏炫技性的作品。他的演奏风格严谨，感情纯朴，善于深入领会作品的精神，随着年岁的增长，他的演奏更真挚、更深刻和更诗意化。室内乐是他最擅长的领域，并且一生保持演奏室内乐的爱好。在俄国期间，他曾和安东·鲁宾斯坦多次合作演出；他和著名的比利时钢琴家布拉森(L.Brassin 1840 — 1884)合奏的贝多芬全部的小提琴奏鸣曲成了 19 世纪 80 年代圣彼得堡音乐界传颂一时的盛举；法国钢琴家普尼奥(R.Pugno 1852 — 1914)和俄国女钢琴家叶西波娃(А.Н. Есипова 1851 — 1914)则是奥尔后来奏鸣曲音乐会上的合作伙伴。他主持的俄罗斯音乐协会四重奏曾首演了柴科夫斯基、阿连斯基、鲍罗丁、居伊的四重奏和安东·鲁宾斯坦的新作。

奥尔作为教师的影响是逐渐形成的，他的第一个能引起世界注意的学生是埃尔曼，于 1905 年成名，1907 年是津巴利斯特，1914 年是海菲茨，然后是采特林、塞德尔、皮阿斯特洛、波利亚金、帕罗、门杰斯、E.布朗、汉森等。大部分学生到他那里去之前，在技术上已经打好基础，他的教学之所以出众，不仅在于善于辨认学生的才能与素质，而且在于着眼于自然，因材施教，保持每一个学生的个性特点，尽量开拓其潜在的才能，并进一步启发他们的表现力和提高其艺术旨趣，从而达到完美的艺术境界。奥尔在教学中坚持不懈地要求学生要善于运用高超的技巧来揭示乐曲的内

容，并始终贯彻技巧服从于内容的原则。更为重要的是，奥尔在俄国近半个世纪的演奏与教学实践中，由于他善于把俄罗斯艺术的民族传统与世界小提琴演奏艺术的优秀成果有机地结合起来，从而创立了崭新的俄罗斯小提琴学派，对发展小提琴演奏艺术做出了卓越的贡献。奥尔不愧为是一代宗师，桃李满天下，他的学生分布于全世界，他们都以俄罗斯小提琴学派著称，他培养了成百的小提琴家，这些学生除了成为世界第一流的独奏家外，大都是欧美各国著名交响乐队的首席或音乐学院的教授。

## 八、其他著名小、中、大、低音提琴演奏家

### （一）小提琴家

19 世纪有较大影响的小提琴家还有波兰的小提琴家、作曲家李品斯基（K.J.Lipinski 1790 — 1861）。李品斯基是著名指挥家菲利克斯·李品斯基的儿子和学生。1810 年起，任伦贝格歌剧院乐队首席，1814 年去西欧各国巡回演出获得成功。1814 年 4 月在意大利的帕都瓦与帕格尼尼相识，一见如故，他们曾联袂举行过几次音乐会。1819 — 1838 年间，他巡回演出于波兰、德国、法国和俄国的许多城市，到处受到热烈的欢迎。1839 — 1861 年任德累斯顿宫廷独奏家。作为演奏家，他的演奏音色壮丽，表情深刻，技巧高超，表现完美，在当时享有很高的声誉。作为作曲家，他创作有 4 首小提琴协奏曲（其中第二首著名的《军队协奏曲》）、《幻想曲和变奏曲》、1 首弦乐三重奏和歌剧《第聂伯的海妖》等。

另一位波兰小提琴家、教育家孔茨基（A.Kontski 1825 — 1879）出身于音乐世家，幼年从其兄弟学习小提琴，进步神速。1837 年，12 岁的孔茨基在巴黎公开演出获得很大的成功。同年结识了帕格尼尼，已近暮年的帕格尼尼对他很感兴趣，曾给他上过课，后来又将自己的作品和一把小提琴遗赠给他。1853 年，孔茨基继维奥当之后担任圣彼得堡宫廷独奏乐师。1861 — 1879 年，任华沙音乐学院院长。孔茨基是 19 世纪小提琴演奏艺术中偏重技巧的代表人物，以灵敏的泛音、左手拨弦与右手运弓的巧妙结合著称于世。

### （二）中提琴家

19 世纪下半叶至 20 世纪初，演奏中提琴的多半是著名的小提琴家，如李品斯基、马萨尔、阿拉尔、维奥当、孔茨基、维尼亚夫斯基、伊扎依等。当然，在他们的音乐会生活中演奏中提琴是少见的、偶尔为之的。

19 世纪上半叶，法国中提琴家克列琴•优兰（1790 — 1845）同意大利卓越的音乐家罗拉是当时仅有的两位有着同样地位的中提琴演奏家，他们经常举行独奏音乐会或参加室内乐的演出，按照当时的传统习惯，优兰能演奏多种乐器：小提琴、中提琴、抒情维奥尔琴、六弦琴、钢琴及风琴。优兰作为中提琴家活动在舞台上是从 1814 年开始的，当时著名的法国小提琴家巴约邀请他参加自己组织的弦乐四重奏组。需要指出的是，正是由于优兰在音乐会活动中演奏中提琴和抒情维奥尔琴才使他大大出名。为了演出，优兰自己为中提琴改编了乐曲，创作出用于中提琴演奏的新颖作品，并竭力发挥这两件乐器具备的全部潜力，使它们受到人们的重视，这个时期，优兰成为法国独一无二的、举足轻重的中提琴家。优兰还是第一个演奏柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》交响曲中的中提琴独奏部分的中提琴家。

### （三）大提琴家

在鲍凯里尼之后，意大利大提琴家梅里吉（V.Merighi 1795 — 1849）被认为是伦巴地大提琴

学派的奠基人，1826 — 1849 年梅里吉任米兰音乐学院的大提琴教授，皮亚蒂、佩兹（A.Pezze）和夸仁吉（G.Quarenghi）都是他的学生。

19 世纪意大利最重要的大提琴家、作曲家皮亚蒂（A.Piatti 1822 — 1901）出生于意大利贝加莫的音乐世家，小时候跟父亲（Antonio Piatti，当地管弦乐团的首席）学习小提琴，跟祖父（Gaetano Zanetti）学习大提琴，并在 8 岁的时候就代替了他祖父在乐团的职务，10 岁时他就被米兰音乐学院接受为学生，师从梅里吉学习了 5 年。1837 年 9 月他首次在米兰音乐学院举行的音乐会上演奏了自己的协奏曲，一年后他在斯卡拉歌剧院举行了音乐会，从此开始了到欧洲各地的巡回演出。他在维也纳和其他城市的演出取得了令人惊讶的成功，但是他在布达佩斯生了病，因而不得不卖掉他的大提琴来支付食宿费用。在回家的路上他见到了李斯特，李斯特邀请他到慕尼黑合开音乐会，那场演出所取得的成功促使李斯特再次于巴黎组织了音乐会，正是在巴黎，李斯特送给皮亚蒂一把阿玛蒂制作的大提琴。1844 年皮亚蒂首次在巴黎和伦敦举行音乐会，之后在意大利和其他欧洲国家进行访问，1845 年春天他与钢琴家多勒（T.Dohler）到俄国访问，这两位演奏家在圣彼得堡和莫斯科的音乐会都获得了极大的成功，评论家用了一切最好的言辞来描述皮亚蒂的精彩演奏："他那高超的技巧、洪亮而丰满的音色、高尚的趣味、丰富的表情和感情以及在一个歌唱性乐器上所能听到的最美好的歌唱。"[1]

1864 年后皮亚蒂定居在伦敦。皮亚蒂非常喜欢英国，从他第一次访问英国起，他每年都定期到伦敦和其他城市进行演出。特别是在 1859 — 1898 年间，在周一和周六定期通俗室内乐音乐会上演出，如参加由恩斯特任第一小提琴、约阿希姆任第二小提琴、维尼亚夫斯基任中提琴的四重奏团演奏，以及参加由伦敦贝多芬四重奏协会主办的音乐会中演出等。约阿希姆、施特劳斯（Ludwig Straus）、泽比尼（Zerbini）和皮亚蒂组成了最早的伦敦约阿希姆弦乐四重奏团，当时人们认为该团高贵的演奏风格、动听的音色、完美的合作都是无与伦比的。

皮亚蒂在大提琴演奏艺术发展史中，特别是在英国有着深远的影响，他的演奏具有灵活的指法技巧、不凡的运弓能力、完美的音准、宏亮而善变的音色。

尽管皮亚蒂要举行许多音乐会，但是他仍然从事长期而有影响力的教学活动，皇家音乐学院颁发给大提琴家的皮亚蒂奖就是为纪念他而设立的。表面上他是伦敦皇家音乐学院的一位教授，但是他的教学活动大多都属于私人性质，以便能配合他的音乐会演出日程安排。德国的大提琴家豪斯曼、贝克尔和 L.斯特恩都跟皮亚蒂学习过并且都非常感激他，英国的大提琴家怀特豪斯（G.Whitehouse）也是他的得意门生之一。1892 年世界各地的学生都来到米兰参与皮亚蒂 70 岁诞辰音乐会，许多著名的音乐家，如威尔第、诗人和作曲家博依托（A.Boito）也都出席了那场音乐会。

皮亚蒂写有 2 首大提琴协奏曲、6 首大提琴奏鸣曲和室内乐作品，并编辑过其他作曲家的大提琴奏鸣曲。现在除了他那第一流的炫技性作品《塔兰泰拉》（作品 23）和《12 首随想曲》。之外，整体而言他的作品在今天已经不太有价值了。但是我们应当知道，正是由于他改编了某些作品，我们今天才有可能见到这些作品。他是第一个出版 18 世纪作品，如洛卡泰里、波波拉（N.Porpora）、维拉契尼（A.Veracini）、阿里奥斯蒂（A.Ariosti）、马尔切洛和鲍凯利尼作品的大提琴家，与格鲁兹马赫尔不一样的是，他尽可能地保持了作品的原样。皮亚蒂编辑出版这些作品的目的是想用内容更为充实的作品来丰富当时非常流行的内容空洞的炫技性小品。

---

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的大提琴家》，世界文物出版社 1996 年 7 月第 1 版，第 135 页。

19 世纪下半叶，英国的大提琴发展得比较缓慢，没有优秀的大提琴独奏家，但有一批优秀的室内乐大提琴演奏家和一批第一流的教师，他们中大多数都是在德国学习的，他们将自己学到的东西传授给学生。出生于比利时的利伯顿（G.Libotton 1842—1891）是 19 世纪末英国一位非常著名的教师。他曾在布鲁塞尔音乐学院师从谢瓦尔，后来成为布鲁塞尔音乐学院的教授。1873 年他来到伦敦，曾担任管弦乐团中的独奏家，参加室内乐音乐会的演出，但由于性格内向孤僻，所以他并不喜欢独奏家的生涯，而更喜欢从事教学，1880 年他被任命为市政厅音乐戏剧学校的大提琴教授，在那里他教了 60 位学生，不幸的是他在 49 岁那年因患肺结核而早逝。

这时期英国大提琴家中最突出的就是豪威尔（E.Howell 1846—1898），他出生在几代人都是歌唱家和器乐演奏家的家庭，其兄阿图尔（Arthur Howell）是一位低音提琴演奏家，1850 年德拉戈涅蒂逝世后，曾与大提琴家林德利和卢卡斯（C.Lucas）一起演奏科列里为两把大提琴和低音提琴而作的奏鸣曲。豪威尔是皮亚蒂的学生，从 1872 年起参加科文特花园皇家歌剧院管弦乐团的演出，并担任皇家意大利歌剧院的首席大提琴多年。1891 年波珀尔在圣詹姆斯大厅首次演出他为三把大提琴和管弦乐队而作的《安魂曲》时，豪威尔、德尔萨特（J.Delsart 1844 — 1900）和波珀尔一起担任大提琴演奏。豪威尔曾经在皇家音乐专科学院（RAM）、市政厅音乐戏剧学校、皇家音乐学院（RCM）任教，瓦列恩（H.Walenn）就是他在皇家音乐专科学院的学生，后来接替了他的职务。豪威尔还将罗姆伯格的论文改编成《大提琴入门》，这在当时是一本对大提琴教学非常有用的论著。

皮亚蒂喜欢的另外一位学生怀特豪斯（W.Whitehouse 1859—1935），开始师从 A.格利斯巴赫（A.Griesbach）学小提琴，13 岁时转学大提琴，1878 年进入皇家音乐专科学院师从皮亚蒂和佩兹（A.Pezze）。1882 年被聘为皇家音乐专科学院大提琴教师，一年后升为教授。此外他还在皇家音乐学院及剑桥的金斯大学任教。怀特豪斯是一位著名的室内乐演奏家，曾与约阿希姆一起演奏过，并与小提琴家西蒙涅蒂（A.Simonetti）和钢琴家古德温（A.Goodwin）一起组成伦敦三重奏，进行了广泛的演出。他的学生中包括 20 世纪初期著名的大提琴家詹姆斯（I.James 1882 — 1963）、萨尔蒙德（F.Salmond 1888 — 1952）和女大提琴家奥尔德（K.Ould）、伊夫琳（B.Evelyn）、哈里森等。

皮亚蒂的学生 L.斯特恩（Leo Stern 1862 — 1904）生于布来顿一个音乐家庭，他跟从皮亚蒂学习了两年，以后又到莱比锡跟克林格尔和达维多夫学习，从此他成为一名专业独奏家并与歌唱家帕蒂和阿巴尼夫人（Dame Emma Albani）一起演出。在布拉格斯特恩结识了德沃夏克，当维汉因故不能够为德沃夏克的《b 小调大提琴协奏曲》作正式首演时，作曲家就选择了斯特恩。1896 年 3 与 19 日在作曲家的亲自指挥下，斯特恩首演了这首协奏曲。

（四）著名低音提琴演奏家

19 世纪以后，由于演奏技术大大的提高，出现了像波泰西尼、西门德尔[①]等演奏大师。

著名意大利低音提琴演奏家、指挥家、作曲家波泰西尼（G.Bottesini 1821—1889）自幼受到音乐教育，其父皮特罗·波泰西尼是一位单簧管演奏家、作曲家。波泰西尼 11 岁前在合唱班里唱歌，剧院乐队里打鼓，又随当地一位小提琴家柯格里亚蒂（C.Cogliati）学小提琴。1835 年，米兰音乐学院设有为大管和低音提琴的奖学金，于是他仅用了几个星期突击学习低音提琴，考进音乐学

① 西门德尔（F.Simandl 1840 — 1912），是捷克低音提琴演奏家，但他大部分时间在维也纳工作，他的《最新低音提琴演奏法》曾一再出版，至今仍广泛使用。

院，随卢伊吉·罗西（Luigi Rocci）学琴，进步神速。1839 年毕业并获奖。他用这笔奖金购买了一把泰斯托尔（C.G.Testore）所制的古低音提琴，三根弦，比一般的定音高出一个音（后来在英国还相当普遍地采用这种样式）。之后应邀在意大利各个城市举行了极为成功的演出，曾任威尼斯班涅代托剧院的首席低音提琴，与威尔第相识，成为毕生挚友。波泰西尼还访问了维也纳、伦敦、巴黎、圣彼得堡、巴塞罗纳、马德里、里斯本和南、北美洲，由于他高超的演奏技术，被誉为"低音提琴的帕格尼尼"，1850 年被吸收为纽约爱乐协会的荣誉会员。此后，波泰西尼把精力主要投入到作曲和指挥上，写了几部歌剧和一部清唱剧《奥里维特的花园》（1887）以及大量的低音提琴作品，并在法国、英国、西班牙、葡萄牙的歌剧院担任过音乐指导。

波泰西尼对低音提琴的演奏技术有很大的贡献，他扩大了乐器的音域，他的作品即使对今天的演奏家来说也是难度极大的，与德拉戈涅蒂相比较，评论家称赞德拉戈涅蒂声音浑厚，音准好，但未免失于音色粗糙。对波泰西尼则是一片赞扬，他以柔和的音色、灵活的技巧而打动了听众，从最低音到最高音都能掌握自如，令人惊叹。在他所著的《低音提琴演奏大全》中说明他是如何用琴音和泛音来发展低音提琴演奏技术的。波泰西尼不仅是国际知名的低音提琴演奏家，而且是有成就的作曲家和指挥家，他的作品与 19 世纪意大利歌剧风格很接近。

## 第四节　浪漫主义时期的弦乐文献

浪漫主义时期的弦乐文献出了两个支流，其一，是那些并不是从事弦乐演奏的浪漫主义杰出的作曲家们，在各个弦乐流派大师们的启发或协助下，写出了具有深刻思想内容的宏篇巨作或具有精巧细腻、色彩丰富特点的性格小品，大大丰富了弦乐文献，其中包括早期浪漫派（以舒伯特、门德尔松、舒曼、勃拉姆斯等作曲家为代表）；晚期浪漫派（以布鲁赫、圣–桑、拉罗、理查·施特劳斯等作曲家为代表）；民族乐派（以格里格、德沃夏克等作曲家为代表。其二，是一批卓越的演奏家创作的艺术作品。这些演奏家既有浪漫主义的创作热情和写作才能，又经过长久的舞台实践的考验，能娴熟地运用他们的乐器，其中有的就是专为发挥自己乐器的特殊表现性能而写作的技巧辉煌的提琴曲。这类创作中有许多至今仍为观众百听不厌、演奏家们爱不释手的十分"提琴化"的作品。帕格尼尼是这些演奏家中最突出的一个，此外，维尼亚夫斯基、萨拉萨特、维奥当等人的乐曲都是当时的惊人之作，因此影响极为广泛（由于篇幅有限，我们在这一节里介绍的弦乐文献主要是浪漫主义杰出的作曲家们的创作，至于演奏大师们创作的弦乐作品在具体介绍每位大师的内容里有所涉及）。

19 世纪以来的弦乐作品在形式、内容和数量上都出现了极大的飞跃（独奏乐器更富于鲜明的表现力，感人的歌唱性、高难度的技巧性，色彩性、情感的渲染以及想像力朝向深奥渺茫的境地"追求，无止境的追求"。提琴音乐成为浪漫主义音乐中色彩最动人的艺术成就之一。

### 一、浪漫主义时期的小提琴文献

#### （一）协奏曲

19 世纪初，欧洲出现了许多技艺高超的演奏家，其中有不少在广泛的旅行演奏和教学活动的同时也进行创作，他们往往偏爱协奏曲这种最适合于炫技的体裁，把自己的个性和技巧特征融入其中。帕格尼尼正是最典型的例子。帕格尼尼的 6 首小提琴协奏曲体现了意大利风格的抒情

旋律和华丽技巧形成对比而取得的鲜明效果。在仿效帕格尼尼小提琴协奏曲的小提琴家中，最著名的有贝里奥、维奥当、恩斯特、布尔、李品斯基和维尼亚夫斯基。贝里奥的《第一小提琴协奏曲》（1827）技巧要求不是太高，在很大程度上受到18世纪后期法国模式的影响《第二小提琴协奏曲》（1835）对比鲜明，即刻能看出受到帕格尼尼精湛技巧的影响。其余的8首协奏曲在技巧要求上更严谨一些，倾向于把抒情风格和优美旋律与炫技性演奏结合在一起，而不是一味地追求精湛的技巧。

维奥当的7首小提琴协奏曲，表现了很深的技巧，发挥了乐器的性能，在曲式结构上也作了大胆的改革，是小提琴协奏曲发展史上的重要里程碑。其中最著名的作品是深受柴科夫斯基推崇的，也是作者最心爱的那首以高度幻想性和戏剧性著称的《第四协奏曲》以及引用比利时作曲家格雷特里（A.E.M.Grétry 1741 — 1813）的歌剧《鲁希勒》（Lucille）中四重唱的旋律作为柔板主题的《第五协奏曲》。

斯波尔在1802 — 1844年间一共创作了15首小提琴协奏曲，这些协奏曲在抒情而富有表现力的慢乐章、戏剧性和炫技性经过句等方面，显然受到维奥蒂和法国学派的影响，但在结构、织体、主题的统一和发展原则上更多地使人联想到贝多芬的那种德国交响曲的雄浑感。斯波尔协奏曲的风格明显地受到其小提琴表现手段的影响，这主要表现在他拒绝使用跳弓，但偏爱长弓、节奏坚实的断弓、半音音阶以及短颤音，与他巨人体型相符合的大手使得他经常采用十度，即便是今天的小提琴家，小手在低把位也还是不可能演奏的。此外，他对长音渐强的爱好也反映在他的慢乐章中。然而，斯波尔的协奏曲与前一代（维奥蒂、克鲁策尔、罗德等）相比，却意味着很大的进步 —— 主要是表现出更大的统一、更完美的和谐。

斯波尔的学生达维德虽然自己也写过5首小提琴协奏曲，但最为人所知的是为门德尔松的《e小调协奏曲》（作品64）提出的建议。门德尔松的这部协奏曲，从1838年夏开始构思，6年以后才完成，1845年3月由达维德与著名的格万特豪斯管弦乐团首演。这首协奏曲是门德尔松最成熟的器乐作品之一，也是浪漫主义时期最优秀的协奏曲之一，它集中体现了作者最典型的创作特征 ——如歌的抒情诗，对大自然的浪漫主义态度，幻想的形象以及光彩焕发的谐谑气氛等，其中所有细节的表达具有非凡的美和表现力，乐队色彩精细多姿，而所有这些又都汇合在古典协奏曲的严格的形式之中。

达维德的学生约阿希姆写过3首小提琴协奏曲，其中最好的是勃拉姆斯风格的《匈牙利协奏曲》（1857 — 1860），这是一首以自由创作的主题为基础的匈牙利民族音乐作品。达维德在莱比锡最著名的学生之一威廉密[①]也写了1首小提琴协奏曲。德国作曲家、钢琴家舒曼（R.Schumann 1810—1856）除了作有著名的《a小调大提琴协奏曲》以外，还在1835年写过《d小调小提琴协奏曲》。匈牙利作曲家、小提琴家戈尔德马克[②]作有2首小提琴协奏曲，特别是《a小调第一小提琴协

① 威廉密（A.Wilhelmj 1845 — 1908），德国小提琴家、教师。1861 — 1864年在莱比锡从达维德学习小提琴，从里希特和豪普特曼学习理论作曲，毕业后即开始广泛的旅行演出，10余年间足迹遍及全世界，赢得了第一流演奏家的声誉。1876年参加瓦格纳主办的‘拜罗伊特音乐节’担任节期交响乐团首席，名盛一时。1894年起担任伦敦市政厅音乐与戏剧学校教授。作品有2首弦乐四重奏、2首小提琴与乐队的作品、波尔卡舞曲及其主题变奏曲等。为古典小提琴协奏曲写过华彩乐段，改编有巴赫的旋律《G弦上的咏叹调》。

② 戈尔德马克（K.Goldmark 1830 — 1915），匈牙利作曲家、小提琴家。1847年进入维也纳音乐学院，曾在剧院乐队演奏，1850年定居维也纳，从事作曲、教学与评论工作。所作音乐音调优美、色彩绚丽，主要以《乡村婚礼交响曲》而著名。弦乐作品有：2首小提琴协奏曲、弦乐四重奏、大提琴奏鸣曲等。

奏曲》，作品 28 显示出受舒曼、门德尔松和斯波尔的影响。

西班牙裔法国作曲家拉罗（E.Lalo 1823—1892）共作有 4 部小提琴协奏曲，其中有两部他不称为协奏曲，而分别冠以《西班牙交响曲》（1873）和《挪威幻想曲》（1880）之名，流传最广的要数《西班牙交响曲》。拉罗之所以选取这样的标题，也许是因为他自祖父以上的先辈都是西班牙人，对祖先故土产生兴趣是必然的。此外，19 世纪下半叶西方音乐中民族因素的增强，对音乐色彩的注重使不少作曲家偏爱一种外表上的'异国情调'，为音乐增添诗情画意，拉罗的《西班牙交响曲》无疑推动了这一潮流的发展。这首题献给杰出的西班牙小提琴大师萨拉萨特的作品，以其特异的旋律和节奏渲染出浓郁的西班牙色彩，大大增强了协奏曲的表现力。在加强色彩因素的同时，削弱了古典协奏曲 3 个乐章的结构力，避免了素材贯穿发展和作为套曲的统一性，取而代之的是包含色彩各异的五个乐章，取消华彩乐段，有时独奏小提琴与管弦乐队融为一体，有时又像管弦乐队伴奏的小提琴独奏。作为整体，这首协奏曲更像一首交响组曲。正因为各乐章之间并无必然联系，萨拉萨特在 1875 年 2 月首演时略去了第三乐章，今日的演奏者也常常这样处理。

德国作曲家、钢琴家勃拉姆斯（J.Brahms 1833—1897）的《D 大调小提琴协奏曲》，作品 77（1878）是从约阿希姆那里得到的灵感，并将此作品题献给了约阿希姆。约阿希姆在演奏技巧上向勃拉姆斯提出过建议，并于 1879 年元旦在莱比锡格万特豪斯音乐大厅首次公演了这部作品，作曲家亲自指挥。这首小提琴协奏曲与贝多芬在 1806 年写成的小提琴协奏曲虽然相隔 70 年之久，但这首小提琴协奏曲亦以其非凡的力量再一次确证了贝多芬这位伟大作曲家的艺术影响之深远。

勃拉姆斯的交响音乐创作构思严谨而深刻，他的协奏曲创作也是如此。他一共写有 4 首协奏曲——2 首钢琴协奏曲（d 小调，作品 15，1859 年由勃拉姆斯在莱比锡首演；♭B 大调，作品 83，1881 年由勃拉姆斯在布达佩斯首演）、1 首小提琴协奏曲和 1 首小提琴与大提琴二重协奏曲（a 小调，作品 102）。他的协奏曲都很具交响性，兼有浪漫主义诗篇和古典交响曲的特征，独奏声部同乐队的发展紧密地相互作用，独奏声部常常作为乐队的助奏，但技术难度相当高。他的小提琴协奏曲时常被称为'带有独奏声部的交响曲'，因为在这部作品中确实显示出他写作交响曲的才能和技艺。当然，在协奏曲中，发展音乐内容的交响曲原则不但在与乐队中轮番陈述的主题对置，而且还在于独奏声部与乐队之间的对置，在各种不同形象的对置中揭示音乐作品的戏剧构思，勃拉姆斯的小提琴协奏曲有可能比交响曲更具交响性。

这部协奏曲的三个乐章各有其特点：第一乐章不太快的快板，遵循古典协奏曲的传统，采用带双呈示部的奏鸣曲式写成，但音乐内容比较复杂，形象多种多样。勃拉姆斯没有为这部协奏曲写作华彩乐段，而是留给演奏家自由发挥，现在用得最多的是约阿希姆所作的华彩乐段。第二乐章慢板，是一首感情深沉、真挚动人的田园诗，是勃拉姆斯著名的抒情篇章之一，采用三部曲式写成。第三乐章是活泼而不太快的快板，采用自由的回旋奏鸣曲式写成。主要主题带有匈牙利吉普赛音乐风格，热情欢乐、生动豪放，整个第三乐章光彩夺目的进行与前两个乐章形成鲜明的对比。

勃拉姆斯的最后一部管弦乐作品是《小提琴与大提琴二重协奏曲》（a 小调，作品 102），作于 1887 年，同年在科隆首演，约阿希姆担任小提琴独奏，R.豪斯曼担任大提琴独奏，勃拉姆斯担任指挥。同小提琴协奏曲一样，这部作品也与约阿希姆有着密切的关系，1881 年勃拉姆斯因琐事与挚友约阿希姆不和（勃拉姆斯在约阿希姆的家庭矛盾中偏袒约阿希姆的妻子一方），几年后，勃拉姆斯将这部二重协奏曲送给约阿希姆，约阿希姆欣然接受，两位艺术家和好如初。勃拉姆斯通晓

音乐史，他不仅对海顿和莫扎特的多件主奏乐器的交响协奏曲、贝多芬的三重协奏曲都很熟悉，而且也非常熟悉更古老的巴罗克大协奏曲。然而，他并不打算把这首二重协奏曲写成一首巴罗克式的作品，他要以浪漫主义精神复活这一传统的体裁。尽管在这部协奏曲中，独奏乐器得到了着重的安排，但作者并不是为了炫耀乐器的技巧，而是利用这种形式来表达他的乐思，两件独奏乐器紧密合作、交相辉映，在丰富的乐队衬托下，时而气势磅礴，时而委婉抒情，既有齐声高唱，又有细腻的对话，堪称勃拉姆斯的成熟杰作。

此曲分为三个乐章：第一乐章快板，采用双呈示部的奏鸣曲式写成。管弦乐队以宏伟的气势奏起乐章序奏的主题，立即被独奏大提琴打断。独奏大提琴用"既按音乐原来的速度又是自由宣叙调"的方式奏出华彩段的音乐。不久乐队再次进入，音乐出现抒情的第二主题因素，但很快就让位于独奏小提琴和大提琴的二重奏。这短小的序奏既预示了乐章的基本音乐素材又突出了独奏乐器的作用。两件独奏乐器的多次切入都十分恰当，并且设计得非常精巧。在变化的音区中，如同一件"大"乐器在演奏。难怪勃拉姆斯曾称此曲是"为一部大的小提琴创作的协奏曲"。在这一乐章第 90 小节之后，勃拉姆斯悄悄地引入了意大利小提琴家维奥蒂的第 22 小提琴协奏曲中的一些素材。第二乐章如歌的行板具有弦乐器典型的紧张感和优美的旋律，两件独奏乐器常相距一个八度演奏。但只有第三乐章自由的回旋曲当中，弦乐演奏的专业技巧才得以充分发挥出来，以满足专业演奏家的需要。

法国作曲家、钢琴家、风琴家圣-桑（C.Saint-Saëns 1835—1921）共作有 3 首小提琴协奏曲（a 小调，1873；C 大调，1879；b 小调，1880），均是题献给萨拉萨特的。圣-桑的协奏曲比起情感的表现或采用新的技术的其他作曲家的协奏曲，他更注重结构和线条的优美，追求和弦与和声的动听，再添上富有新意和雅致的旋律以及幽默机智的情趣，其中众多的技巧性乐段为独奏小提琴提供了充分的用武之地。为此，他的协奏曲和一些独奏曲常被指责为追求表面效果，缺乏深度。

德国作曲家布鲁赫（M.Bruch 1838—1920）生前是著名的歌剧和康塔塔作曲家，去世以后却以小提琴音乐闻名于世，他的 3 首小提琴协奏曲（g 小调，作品 26；d 小调，作品 44；d 小调，作品 58）以及小提琴与乐队《苏格兰幻想曲》至今仍是演奏家们的保留曲目，特别是《g 小调第一小提琴协奏曲》（1866），被誉为十大著名小提琴协奏曲之一。这首协奏曲是从被题献者约阿希姆那里得到的灵感。这首作品第一次演奏的时间是 1866 年 4 月，后来在约阿希姆的帮助下进行了修改，新的版本于 1868 年首次公演。布鲁赫的创作偏爱传统的形式和民间素材，例如小提琴与乐队的《苏格兰幻想曲》以他在英国旅行时亲自收集的苏格兰民歌为主题，小提琴与钢琴曲《瑞典舞曲》引用了瑞典素材，大提琴与乐队《慢板》基于一首凯尔特族的民间曲调。总的来说，布鲁赫承袭了浪漫主义音乐的传统，乐曲结构自由，和声色彩丰富，富于动力的节奏与个性鲜明、富于激情的旋律结合在一起，显示出高昂的浪漫主义精神。

这首协奏曲可以说是布鲁赫音乐气质与风格的代表。乐曲采用传统的协奏曲结构，由三个乐章组成，但各乐章的形式都十分自由，三个乐章分别冠以《前奏曲》、《柔板》、《终曲》。第一乐章《前奏曲》采用不规则的奏鸣曲式写成，在再现部中省略了传统奏鸣曲式中第一和第二主题的再现，管弦乐队奏起呈示部中的音乐片断，辉煌的音乐逐渐安静下来，不间断地转入第二乐章。第二乐章《柔板》是一首十分优美的歌曲。独奏小提琴奏出的深情叙述的旋律像涓涓流水不断涌出，整个音乐沉浸在对幸福的向往和憧憬之中。这个乐章基于三个主题，它们性格各异，在不断发展的过

程中共同促成感情的升华。第三乐章《终曲》是一首充满活力的乐章，采用奏鸣曲式写成。豪放、雄浑、个性鲜明的第一主题，其曲调和节奏都富于了匈牙利特色（常常被说成是敬献给约阿希姆的）。在这个乐章中气势磅礴的旋律和精湛的华彩音型均匀地融合在一起，得到充分的发展，显示出小提琴高超的技巧和丰富的表现力。

布鲁赫的《苏格兰幻想曲》(1880)是为萨拉萨特而谱写的。四个乐章中都有苏格兰民歌曲调，并以醒目的竖琴声部为特色;第一乐章中庄严的前奏以《老人莫里斯》为基调，通过独奏小提琴宣叙调似的乐段进入流畅的、主要的柔板乐段。第二乐章把《嘿，满身灰尘的磨坊主》的旋律用了风笛等效果，最后华丽的独奏将乐曲推向高潮。对《老人莫里斯》的回忆把第二和第三乐章连接在一起，第三乐章以《我感到绝望》为基调，中段是与之形成对比的行板。第四乐章由两个形成对照的主题变奏构成——《苏格兰人》和一段较为抒情的衬托乐段，这个乐章在大规模精湛的戏剧性表演中达到高潮。

俄国作曲家、指挥家柴科夫斯基（P.I.Tchaikovsky 1840—1893)的《D 大调小提琴协奏曲》，作品 35 在创作过程中经历了与他的第一钢琴协奏曲相同的命运。柴科夫斯基原先把这部作品题献给当时在圣彼得堡音乐学院担任小提琴教授并兼宫廷音乐家的奥尔，本来希望由奥尔在俄国首演。但奥尔视奏后认为其中有不少地方不适于小提琴演奏，这部作品就此被搁置了 3 年。到 1881 年底由俄国小提琴家布罗德斯基(A.Brodsky 1851 — 1929)在维也纳首演时，与他合作的维也纳爱乐乐团指挥汉斯·里希特和乐队队员都不喜欢这部作品，听众反应也十分冷淡。幸而布罗德斯基热情未减，每次旅行演奏都把它作为必演曲目，这部协奏曲终于因其深刻而感人的抒情，特有的俄罗斯韵味而受到人们的欢迎，成为俄罗斯乃至世界小提琴艺术的经典作品之一，它的地位足以同贝多芬、门德尔松、勃拉姆斯的同类作品相媲美。

这首作品写于 1878 年，与同年完成的悲剧性歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》和《第四交响曲》迥然不同，这首协奏曲充满了乐观、明朗的情绪，并具有俄罗斯民间音乐的风味。第一乐章结构特别宏伟，具有多样化的旋律、精致的动机发展以及丰富的概括性形象，基本上用古典协奏曲的严格形式写成。第二乐章一共写过两稿，第一稿作者认为过于冗长，而且也过于严肃、深沉，便将其作为一首独立的小提琴曲，取名为《沉思》(作品 42);第二稿就是现在的行板，采用三段体结构写成，柴科夫斯基称之为“小坎佐纳”(Canzonetta)。这一乐章有着无比优美和动人心弦的旋律，像是一首美妙的小型浪漫曲，一篇质朴无华的抒情诗，的确具有歌曲性格。如果说，第一乐章的音乐特点在于柔和、抒情的形象与活跃、激奋人心的英雄形象轮番交替的话，那么，第二乐章则满是温柔和忧郁，虽然有点伤感，但始终是非常亲切的。第三乐章是活泼的快板，回旋奏鸣曲式，柴科夫斯基以独奏和乐队之间大胆的、技巧高超的发展，处理成个人与群体组合在一起的民间节日欢乐歌舞的热闹场面。他大量运用俄罗斯民间舞曲的节奏与音调，使音乐具有生动而鲜明的形象。

柴科夫斯基的《D 大调小提琴协奏曲》有奥尔修订和莫斯特拉斯-奥伊斯特拉赫修订的两个版本，一般演奏时常常有所增删。

捷克作曲家德沃夏克（A.Dvořák 1841 — 1904)除了作有著名的《b 小调大提琴协奏曲》以外，还写有《a 小调小提琴协奏曲》，作品 53(1879 — 1880)。德国作曲家、指挥家、钢琴家理查·施特劳斯（R.Strauss 1864 — 1949）留下了早期创作的《d 小调小提琴协奏曲》，作品 8（1881 — 1882)，这首作品虽然没有华彩乐段的机会，但有丰富的浪漫主义旋律和大量技巧上的要求。约阿希姆对意大利作曲家、指挥家、钢琴家布索尼(F.B.Busoni 1866 — 1924)的影响体现在他创作的

带有怀旧感的《小提琴协奏曲》(1897)中,这首作品完全保持了德国浪漫主义传统。

（二）奏鸣曲

19 世纪的小提琴奏鸣曲不如协奏曲那么重要,其原因是这个时代强调演奏的精湛技巧和绚丽辉煌的效果。

舒伯特(F.Schubert 1797—1828)虽然不是杰出的小提琴家,但自幼就加入父辈的室内乐演奏,11 岁考入康威特学校后,也参加学校的管弦乐队担任第一小提琴手。因此,他自幼熟悉小提琴演奏法,并具有浓厚的兴趣。舒伯特于 1816 年写作了最初的 3 首小提琴与钢琴小奏鸣曲 :No.1,D 大调,D.384 ;No.2,a 小调,D.385 ;No.3,g 小调,D.408。这些小奏鸣曲与莫扎特和贝多芬的作品相异其趣,写作手法也不同。在莫扎特时代,小提琴仅处于助奏地位,主体属于钢琴。到贝多芬时,才使小提琴与钢琴获得完全均衡、对抗与和谐的地位,产生立体的重奏效果。但舒伯特的这 3 首小奏鸣曲主导地位似乎偏重于小提琴。舒伯特在 1817 年写作的《A 大调小提琴与钢琴奏鸣曲》(D.574)显示出相当的进步,此曲的钢琴部分较以前的作品更为充实,写作方法也接近真正的二重奏风格。对于舒伯特这些小提琴奏鸣曲的评价虽然不如莫扎特同类作品之高,但因具有歌曲的风格,洋溢着优美的旋律,所以娓娓动听,充满魅力。

舒曼作有 3 首小提琴与钢琴奏鸣曲 :a 小调,作品 105 和 d 小调,作品 121 都写于 1851 年。舒曼在《a 小调第一奏鸣曲》中探索了他旋律创造的宝藏,而没留意古典时期流传下来的奏鸣曲式的规范,因而没过多久,他又创作了《d 小调第二奏鸣曲》。这部作品依然具有强烈的舒曼风格。克拉拉对舒曼的这两首小提琴奏鸣曲十分欣赏,为之深深感动,最初就是她和莱比锡的一位小提琴家首先在家中的小型聚会上演奏了这两部作品。由于她特别喜欢《a 小调第一奏鸣曲》挽歌式的第一乐章和迷人的第二乐章，后来又与另一位莱比锡的小提琴家在第二年正式公演了这首作品。结构更为庞大的《d 小调第二奏鸣曲》直接得到了她的赞扬,她认为这部作品深刻而伟大的内涵是舒曼其他作品中很难得到的。1853 年 10 月 29 日,克拉拉与当时最伟大的小提琴家约阿希姆公演了这部作品。

舒曼在精神崩溃之前,最后一部完整的小提琴作品是《a 小调第三奏鸣曲》,舒曼与他的学生迪特里希以及勃拉姆斯为了对约阿希姆表示敬意，想到根据约阿希姆的前导主题 F.A.E.(frei aber einsam,“自由而孤单”的简略表达方式)合作写一首作品。舒曼写了第二和第四乐章,迪特里希写了第一乐章,勃拉姆斯写了第三乐章诙谐曲。舒曼后来又重新写了两个乐章代替他的合作伙伴写的乐章。

勃拉姆斯一直到 40 岁以后才首次出版小提琴奏鸣曲,而且一生只为我们留下了 3 首。比起莫扎特或贝多芬,数量实在很少,但质量与前辈作曲家相比较却毫不逊色。这 3 首奏鸣曲成为浪漫主义时期小提琴奏鸣曲中的杰出作品。

《G 大调第一小提琴奏鸣曲》,作品 78(1878 — 1879)与《D 大调小提琴协奏曲》先后完成于奥地利维尔塔湖畔风光明媚的培尔查哈。在此地写成的作品都使人联想起当地的景色,感觉明朗而优雅。不过此曲除了南国明朗愉悦的气氛之外,同时还潜在着勃拉姆斯特有的哀愁感与抒情性,感觉到具有深切的倾诉力。这首奏鸣曲的第三乐章,因取用他的旧作歌曲《雨之歌》(作品 59 之三)的旋律,故有《雨之歌奏鸣曲》之称。

《A 大调第二小提琴奏鸣曲》，作品 100 是在四周山川雄伟瑰丽的瑞士托恩湖畔的托恩城写成,所以较第一首强而有力,富有阿尔卑斯山磅礴的气势。自 1886 年起的 3 年之间,勃拉姆斯每

年夏天都在瑞士的托恩度过。1886 年中的作品除这首奏鸣曲外，还包括《F 大调第二大提琴奏鸣曲》、《c 小调钢琴三重奏》、3 首歌曲和根据古洛托的诗谱写的一首合唱曲《给秋天》。这些作品成为他幸福生活的反映，都具有明朗怡然的韵致，特别是《A 大调小提琴奏鸣曲》，较前完成的大提琴奏鸣曲更加灿烂洒脱，这不仅是因为 A 大调本身比 F 大调更雄伟、光耀，更因小提琴比大提琴能演奏更高的音域，而主题风格的简洁质朴更是主要的原因。此曲是勃拉姆斯最富韵律感的作品之一。

《d 小调第三小提琴奏鸣曲》，作品 108 是在 1886 — 1888 年完成的。此时期的种种经历，使其人生观因此蒙上了一层灰色的色彩。反映在其音乐中，表现出颓废的感情，作品多为小调。这首小提琴奏鸣曲表达了悲愁苍凉的情绪，并掺杂着炽烈的感情，淡泊的意境和沉重的情思。这种情绪和性格与对位法以及复杂的节奏相辅相成，表现出勃拉姆斯晚年音乐特有的风格。此曲也是三首小提琴奏曲中内容最充实的一首。勃拉姆斯将此曲献给晚年的好友钢琴家、指挥家比洛（H. von Bülow），首演由匈牙利小提琴家胡拜担任小提琴，作曲家本人担任钢琴演奏。

在 19 世纪下半叶，法国作曲家才对奏鸣曲表示出兴趣，拉罗写了 1 首小提琴奏鸣曲，作品 12（1853）；圣-桑发表了 2 首小提琴奏鸣曲：《d 小调第一奏鸣曲》，作品 75（1885）和《♭E 大调第二奏鸣曲》，作品 102（1896）；福雷（G.Fauré 1845 — 1924）写了 2 首小提琴奏鸣曲：《A 大调第一奏鸣曲》，作品 13（1876）和《e 小调第二奏鸣曲》，作品 108（1917）。

大器晚成的比利时作曲家弗兰克（César Franck 1822 — 1890），于 64 岁时才完成他惟一的《A 大调钢琴与小提琴奏鸣曲》。此曲与他独一无二的《d 小调交响曲》（1886 — 1888）以及《D 大调弦乐四重奏》（1889）均为弗兰克晚年的杰出作品，获得世人的最高评价，被推崇为古今同类作品中的杰作。但在当时 —— 1886 年，成名很晚的弗兰克，在 1879 发表的《钢琴五重奏》才被少数专家们赏识，又通过这首小提琴奏鸣曲才使这些人对弗兰克的音乐有了正确的认识。可是，这首奏鸣曲仍然未获得一般听众的理解，直到 1890 年，他去世之年发表的《D 大调弦乐四重奏》才博得了大众的喝彩。弗兰克在当时的法国未被赏识的原因也许是当时的大众只对极为轻松的沙龙风格的音乐或歌剧更感兴趣，而弗兰克则是写作具有德国古典音乐严谨结构的孤高精练的音乐，他的理性化的冷静以及内在的强烈热情，完美地体现在他的作品中。

《A 大调钢琴与小提琴奏鸣曲》以其精密的结构和一种即兴精神的流畅，淋漓尽致地呈现了弗兰克音乐的特色。这首作品是献给其友人、比利时小提琴巨匠伊扎依，特意为伊扎依 1886 年 9 月 26 日的结婚纪念日所作的礼物。首演是在弗兰克作品演奏会上，由伊扎依演奏小提琴。全曲有四个乐章构成，如弗兰克其他音乐一样，采用套曲曲式（Cyclic Form）写成，使各个乐章保持紧密的联系，即第一乐章开始的上升、下降的旋律型，成为全曲的基础音型。但弗兰克在此曲的用法已不是单纯地将这一基础音型分配于各个乐章中，而是根据此基础音型衍生发展出不同的材料，作高度有机化的运用：第一乐章是中庸的快板，采用省略展开部的奏鸣曲式写成；第二乐章是全曲最热情、最强有力的乐章，也是分量最重的乐章，采用奏鸣曲式写成；第三乐章是一首宣叙调风格的幻想曲，以新颖而自由的形式写成；第四乐章是回旋曲，其间安插出现了前三个乐章的主题，此终曲是排除了一切虚饰，洋溢着无与伦比的明朗情绪和美感的乐章。

挪威作曲家格里格（Edward Grieg 1843 — 1907）一生共写有 3 首小提琴奏鸣曲，即 No.1，F 大调，作品 8（1865）；No.2，G 大调，作品 13（1867）；No.3，c 小调，作品 45（1887）。这 3 首作品均洋溢着优美的旋律与丰富的抒情性，使用了许多半音阶的和声法，产生出北国透明晶莹的气氛，

成为音乐会上屡见的节目之一。其中第三奏鸣曲将抒情性与戏剧性生动地揉合在一起，不仅甘美，而且苍劲有力，是浪漫主义最具代表性的杰作。

理查·施特劳斯只留下少数室内乐作品，包括弦乐四重奏、大提琴奏鸣曲，作品 6（1881 — 1883）、小提琴奏鸣曲，作品 18（1887 — 1888）和一部小提琴协奏曲，作品 8（1881 — 1882），这些都是他的初期作品。施特劳斯自幼学习了小提琴和钢琴，对这两件乐器都有相当的技巧，而他的父亲又精通大提琴，因此使施特劳斯对于大提琴也具有相当高度的知识，加上当时与慕尼黑宫廷管弦乐团的首席大提琴维汉（H.Wihan 1855 — 1920）有亲密交往，自然又从维汉那里学到不少大提琴的知识，因此他的大提琴奏鸣曲自然地便献给了维汉。这首大提琴奏鸣曲除了受到贝多芬、勃拉姆斯和门德尔松的影响以外，还有着新鲜的魅力，流畅的旋律，生动的魄力以及变化的色彩。

施特劳斯的小提琴奏鸣曲与五年前创作的大提琴奏鸣曲相比有很大的进步，比小提琴协奏曲也有更加自由和更新的姿态，采用新的和声，充满了美的色彩，在对位法的尝试上也极为大胆。全曲采用传统的三个乐章的形式，处理手法很自由，小提琴演奏技术上比一般协奏曲更难。

**（三）其他独奏曲目**

1. 变奏曲和幻想曲

19 世纪的变奏曲是作曲家、演奏家们最喜爱的曲式之一，这种形式成为创作中开辟新的浪漫主义内容的重要手段，也作为一种充分展示乐器的表现手段，而受到欢迎。此时期的变奏曲不仅扩大了规模，同时加强了它的戏剧性对比。此时期的变奏曲一般由引子开始，随后的主题有的选自歌剧的咏叹调，有的是民歌曲调，加上一系列的变奏。贝里奥发表过 12 首咏叹调变奏曲，维奥当的《贝里尼‘ 海盗 ’主题变奏曲》，恩斯特的《威尼斯狂欢节》、《夏日最后的玫瑰》，利平斯基、胡拜、维尼亚夫斯基、赫尔梅斯贝尔格、皮克赛斯、布尔、约阿希姆及其他许多小提琴家–作曲家都写过深受欢迎的变奏曲。然而，最擅长创作变奏曲的人物是帕格尼尼（前面第二节第二部分中已有详述）。

19 世纪歌剧主题幻想曲也成为音乐演奏会必不可少的一个部分。这种自由的形式给即兴表演、炫耀演奏技术，而更重要的是为丰富的浪漫主义遐想提供了有利的条件，它曾经成为 19 世纪普遍流行的用歌剧主题创作的钢琴或小提琴幻想曲的典型形式。这些作品经常出自于一些杰出演奏家之手，他们中间最突出的是维尼亚夫斯基的《浮士德主题幻想曲》、《莫斯科的回忆》，萨拉萨特的《卡门主题幻想曲》、《诙谐幻想曲》、恩斯特的《夏日最后的玫瑰》、《奥泰罗幻想曲》。作曲家创作的此类作品如里姆斯基–科萨科夫《俄罗斯主题幻想曲》（小提琴与管弦乐队，1886）和《金鸡主题幻想曲》等。

2. 小品类

19 世纪，小型、中型甚至大型（或风格）小品，如浪漫曲、夜曲、悲歌、叙事曲、传奇曲或民族舞曲（如波兰舞曲）的创作激增，无论是小提琴与管弦乐队演奏，还是小提琴与钢琴演奏都大大拓宽了小提琴演奏的曲目 ：布鲁赫的各种小提琴与管弦乐队的小品（包括《浪漫曲》，作品 42、《音乐会曲》，作品 84、《热情的柔板》，作品 57 和他为小提琴与钢琴写的《瑞典舞曲》，作品 63 等）；帕格尼尼的风格小品，音乐会快板《无穷动》；巴齐尼《精灵之舞》、《悲歌》；圣–桑为小提琴与乐队而作的《引子与回旋随想曲》、《浪漫曲》、《音乐会小品》、《安达露西亚随想曲》；肖松的《音诗》；柏辽兹的《沉思与随想》（1841）；贝里奥的《芭蕾场景》；维奥当的《幻想风随想曲》、《沉思曲》、《俄罗斯的回忆》、《叙事曲与波洛奈兹舞曲》、《塔兰泰拉舞曲》等。

波兰演奏家们创作的体现出波兰民族音乐风格的小品，如利平斯基《波拉卡风格回旋曲》，维尼亚夫斯基的 2 首《波兰舞曲》、2 首《玛祖卡舞曲》以及《传奇曲》、《谐谑曲与塔兰泰拉》；匈牙利小提琴家胡拜创作的匈牙利民族音乐风格的小品《音乐会曲》；西班牙小提琴家萨拉萨特创作的大量具有西班牙民族音乐风格的小品《西班牙舞曲集》（包括作品 21 的《哈巴涅拉舞曲》和《马拉盖牙舞曲》，作品 22 的《安达露西亚浪漫曲》和《纳巴拉的霍塔舞曲》，作品 23 的《普莱埃拉舞曲》和《木屐舞》以及作品 24、26、28、29 等）、《吉普赛之歌》、《引子与塔兰泰拉舞曲》，作品 43 等。

斯美塔那的《来自我的故乡》（1880）由两首乐曲组成，每一首都与捷克民间音乐有关，但没有直接引用任何民歌。德沃夏克同样在他的个人风格中吸收了家乡民歌有特色的旋律和节奏，典型的例子是他的《玛祖卡舞曲》，作品 49（小提琴与管弦乐队，1879）。不过，今天更受欢迎的是根据 f 小调弦乐四重奏（1873）的慢乐章改编的优美的《f 小调浪漫曲》，作品 11（1877）、《夜曲》，作品 40（小提琴与钢琴）和《4 首浪漫曲小品》，作品 75（小提琴与钢琴，1887）。J.苏克重要的小品有《叙事曲》（小提琴与钢琴，1890）、《小品 4 首》，作品 17（小提琴与钢琴，1900）和《幻想曲》，作品 24（小提琴与管弦乐队，1902）。 俄罗斯风格的小品很少在标题考虑爱国情感，但俄罗斯的音乐情调无所不在：柴科夫斯基的《忧伤小夜曲》，作品 26（小提琴与管弦乐队，1875）、《诙谐圆舞曲》，作品 34（小提琴与管弦乐队，1877）和作品 42 的三首小品：《沉思》、《谐谑曲》、《旋律》。安东·鲁宾斯坦的《浪漫曲》和《随想曲》，作品 86（小提琴与管弦乐队，1870）。

3. 改编曲

改编曲的流行始于 19 世纪，典型的改编曲有约阿希姆改编的勃拉姆斯《匈牙利舞曲》，其中最著名的是《第 5 号匈牙利舞曲》；威廉密改编舒伯特的《圣母颂》、巴赫的《G 弦上的咏叹调》；瓦格纳的《梦》（小提琴与管弦乐队）；恩斯特改编舒伯特的《魔王》等。

## 二、浪漫主义时期的中提琴文献

### （一）管弦乐中的中提琴

浪漫主义音乐的标题性和形象性要求扩大乐队编制，同时更充分地发挥某些乐器的性能，在浪漫主义风格的管弦乐里，对乐器音色的感情理解，对音域（尤其是某些乐器组）的精细选择随处可见，这一特点也在德国作曲家韦伯（C.M.Weber 1786 — 1826）的作品中得到了体现。韦伯以新的观念来评价某些乐器特殊音色的作用，并运用它们作为创造音乐形象的重要成分。他尤其注意用音乐体现人的内心世界，体现多种多样的感情色彩，体现了丰富而迷人的幻想世界。在韦伯的歌剧中，有不少段落运用了中提琴独特的音色及其富于戏剧性的特质。例如在歌剧《自由射手》的第三幕里，用中提琴独奏来为安详的咏叹调伴奏，中提琴的音色使这段音乐丰富的表现力得到极大的发挥，这时的中提琴开始作为描绘个性形象的色彩来使用。

管弦乐法发展的新阶段是从法国作曲家柏辽兹（H.Berlioz 1803 — 1869）的创作开始的，柏辽兹的独特之处在于他对音色的全新理解和运用，按照作品的内容和要求来选择不同乐器的不同音域及音色。在柏辽兹的管弦乐曲中，赋予中提琴以重要的角色任务，为发展管弦乐的中提琴声部作了很多努力。柏辽兹认为“中提琴的音色相当吸引人，其表现力丰富的音色本质极为鲜明，以往的作曲家偶尔把它提到显要的位置时，它总是能达到预期的效果。”[①] 他认为中提琴是与任

① 转引自波尼亚托夫斯基著，吴育绅译：《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996 年 10 月第一版，第 101 页。

何一种弦乐器同样重要的乐器，他按照音响平衡的要求来决定让中提琴演奏高音、中音或者是低音声部。作曲家在创作中采用了多种弦乐器的技术手法：震音、双音、拨弦、弓杆击弦等。因此在柏辽兹的作品中，对中提琴声部的演奏者来说，在技术方面相当复杂，但是各种经过句写得都很流畅，便于演奏。例如歌剧《宗教法官》序曲、《幻想交响曲》的圆舞曲中的高难度技巧段落。在《浮士德的沉沦》第三乐章中，中提琴独奏出现在玛格丽特唱歌之前，然后是由 6 把中提琴用琶音为歌唱伴奏。从《罗密欧与朱丽叶》的引子中可以看到作曲家对富有表现能力的中提琴在音色处理上达到何等广泛的程度。在那里，中提琴的尖锐而紧张的音响达到了饱和的程度，这声音一出现，立刻将听众引入两个敌视的部族在街道上厮斗的形象世界里。

在瓦格纳(R.Wagnar 1813—1883)的总谱中，管弦乐复调极为丰富，他巧妙地使用了主导动机、主导和声、主导音色体系，使乐队所有的声部(包括中声部)加强了富有表现力的旋律线，从而增强了管弦乐队各声部的复杂性，并应用了高难度的技术，这种技巧在以前仅用于协奏曲中的独奏乐器。在他的管弦乐曲中，中提琴声部的复杂性及困难片段也促进和提高了中提琴手的技巧和演奏能力。

在瓦格纳之后开始的新时期里，中提琴在乐队里得到最大限度的发展。理查·施特劳斯使富于表情的中提琴性能在乐队中的运用达到了很高水平。在他的作品中，中提琴的运用范围非常广泛，从而又迈进了一个新阶段。他要求中提琴手掌握全面的演奏技巧以应付乐曲中的复杂段落，完成高音区和低音区高难度的经过句等，他常常只让中提琴声部演奏基本旋律：第一个例子是在交响诗《查拉图斯特如是说》中，基本主题出现之后，先以两把中提琴为开端，以后陆续加入其余的中提琴；下面的乐段由一把中提琴独奏，而其他的中提琴则以独立的复调声部作为背景；在中间段落，中提琴分为六个声部进行，事实上每个谱台自成一个声部，因为总谱上规定中提琴需要六个谱台。第二个例子是在交响诗《唐·吉诃德》中，作曲家指派中提琴独奏来刻画桑丘·潘扎的形象，取得了很好的效果。曲中的中提琴与众不同的特殊音色与突如其来地由低音区进到高音区的跳跃相结合，创造了鲜明的角色特征——充满憨厚朴实、粗率的幽默感。特别值得一提的是，作曲家在这部作品的中提琴独奏部分使用了管弦乐中少见的变格定弦法——把 C 弦调低了半个音演奏。第三个使用中提琴独奏的例子是在著名的独幕歌剧《莎乐美》的‘七纱舞’中，作曲家对中提琴的运用不同于《唐·吉诃德》(用中提琴的音色来刻画人物的性格)，中提琴独奏反复出现、节奏型相同的动机揭示了题材方面的心理特征。总之，在理查·施特劳斯的作品中，对挖掘中提琴潜在的丰富表现力以及实际应用都达到了很高水平。

（二）室内乐中的中提琴

19 世纪的室内乐中出现了舒伯特、门德尔松、舒曼、勃拉姆斯、斯美塔那、德沃夏克、弗兰克、鲍罗丁、柴科夫斯基、格里格等作曲家创作的弦乐四重奏珍品，中提琴声部丰富的艺术表现潜力在弦乐四重奏中比局限在独奏作品的范围中发挥得更全面，更具深度。在上述作曲家的弦乐四重奏作品中，有许多段落的中提琴声部都处在极其重要的特殊地位，在其他体裁的室内乐作品中，中提琴同样也起到了重要的作用。在写作手法上，作曲家对中提琴声部丰富的表达能力运用自如，使中提琴在室内乐中的作用提高到了独奏作品的水平。

（三）中提琴独奏作品

19 世纪最早的中提琴独奏作品是奥地利钢琴家、作曲家胡梅尔(J.N.Hummel 1778—1837)写的中提琴与乐队的《幻想曲》。此曲于 1822 年出版，原名为《集锦曲》，是以莫扎特的歌剧《唐·

璜》第二幕中唐·奥塔维奥的咏叹调为基础写的。它预示着后来广受欢迎的李斯特和其他作曲家为钢琴和其他乐器写的歌剧幻想曲的出现。

由于 19 世纪上半叶，中提琴音乐会独奏家仅有罗拉和优兰两位，在以后的几乎一百年的时间里处于暂时停顿的状态，没有得到发展。这样，19 世纪为中提琴写的独奏作品也非常少，其中两部优秀的代表作品是柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》和舒曼的《童话场景》。

柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》是中提琴在交响作品中作为独奏乐器来使用的最高峰。中提琴的音色在这里成为整个作品的戏剧性结构的核心。作曲家在此曲中，赋予中提琴以描绘作品中主要角色的使命。大家都知道，《哈罗尔德在意大利》的创作是和帕格尼尼的名字分不开。1833 年 12 月帕格尼尼同柏辽兹曾在巴黎相遇，这位著名的小提琴家请作曲家为他写一部中提琴与乐队的作品。帕格尼尼让柏辽兹了解，他需要一部既能显示出高超的演奏技巧，又能显示出斯特拉迪瓦里制作的中提琴优异素质的作品。因为帕格尼尼不久前在伦敦得到一把优质的斯特拉迪瓦里制作的中提琴。因此，实际上帕格尼尼所需要的是一首中提琴与乐队的协奏曲。然而，当作曲家把他的幻想曲草稿拿给帕格尼尼看时，帕格尼尼却认为中提琴独奏部分的休止太多了，这使他不满意。的确，作曲家柏辽兹的创作构思与器乐协奏曲体裁有距离，柏辽兹是浪漫主义标题交响乐创始人之一，这是他最喜爱的事业，作曲家在他的《回忆录》中提到这一过程："当时我承认，我的创作计划不适合于帕格尼尼，于是我着手从另一方面来写，我不再考虑炫耀独奏中提琴的技巧，不有意去突出它的辉煌。我着意于为乐队写出一系列处处保持着自己天生的个性特色。我想把中提琴比作在拜伦诗中的恰尔德·哈罗尔德那样，是一位忧郁的梦幻者，把它镶入我那漫游阿布鲁齐山的富有诗意的回忆之中。这部交响曲取名为《哈罗尔德在意大利》的原因就在于此。"① 柏辽兹写作交响曲《哈罗尔德在意大利》时，热情饱满，速度极快，可以说是狂热地投入工作。总之，交响曲半年就写完了。这就是柏辽兹举世无双的《哈罗尔德在意大利》的创作经过。

《哈罗尔德在意大利》这部作品的首演是于 1834 年 11 月 23 日在巴黎音乐院音乐厅举行，指挥是热拉尔，担任中提琴独奏的是大歌剧院乐队首席、独奏家优兰。从 1836 年起，作曲家亲自指挥，和优兰一起到许多国家演奏这部作品都获得了成功。这部作品曾受到许多演奏家的青睐，如恩斯特、李品斯基、达维德、约阿希姆、劳乌勃、维奥当、奥尔、赫利马利等。

舒曼的《童话场景》是为中提琴和钢琴而作的（作品 113）。舒曼的浪漫主义音乐独具的特色是抒情性强，给人以亲切感，精巧细致的手法以及诗一般的意境，他的这些创作风格与特征，也在《童话场景》中得到体现。这首作品写于 1851 年，是献给小提琴家和音乐史学家瓦西列夫斯基的，瓦西列夫斯基也演奏中提琴，他曾与克拉拉·舒曼一起首演这部作品。此曲由 4 首小曲组成，一头一尾的两首是慢速的，中间两首是快速的。

### 三、浪漫主义时期的大提琴文献

舒伯特没有为大提琴创作，却为当时的一件新乐器（Appegggione）写了一首精彩的奏鸣曲。1823 年约翰·乔治·斯托夫设计制作了一种像吉他一样有六根弦的大提琴，很像巴罗克时期流行的维奥尔琴，指板上有品，用弓来擦奏。虽然这种乐器存在的时间很短，但维也纳著名的演奏家文森斯·舒斯特竭力推崇它，并且为它出版了一本演奏指南。舒伯特只为这种乐器写过这一首作品，

① 转引自波尼亚托夫斯基著，吴育绅译《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996 年 10 月第一版，第 104 页。

但十分有名。由于它的音域和大提琴相似，现在一般都用大提琴演奏，很自然地这首奏鸣曲就成为大提琴奏鸣曲了。此曲是舒伯特最富魅力的一部作品，它的旋律、气质、意境都是纯粹舒伯特式的，疏淡的感伤和欢乐交织起一个都市孤独艺术家的梦境。

这首奏鸣曲完成于 1824 年 11 月，年底由大提琴家舒斯特（J.Schuster）首演（但此曲于 1871 年才得以出版）。这一年，舒伯特还写有《八重奏》（D.803）、《d 小调弦乐四重奏》（D.804）和《G 大调弦乐四重奏》（D.810）以及长笛和钢琴的《引子与变奏曲》（D.934）。全曲由三个乐章构成：第一乐章是中庸的快板，迷人而忧郁的 a 小调第一主题即刻把人们带入伤感的世界，它与快乐的、汩汩如流水作响的第二主题形成鲜明的对比。尽管接下来的主题间的对置是简单的，但是旋律中所透出的灵感和幻想的个性却清晰可见。音乐在钢琴优雅清亮的声响和大提琴的拨奏中进入充满大小调对比的展开部。在再现部之前，钢琴左手的十六分音符旋律特别神秘，给人留下深刻的印象。第二乐章是一首无言歌，在钢琴极为简洁的摇摆音型的伴奏下，大提琴咏唱着深沉而引人遐思的曲调。在这个乐章里，舒伯特展示了其大胆转调的想像力，特别在充满浪漫情调的后半部分，钢琴简单的伴奏更增添了它的静谧诱人的魅力。第三乐章是小快板回旋曲，回旋曲主题曲调动听，散发着阳光的明媚。两个插部快速的小调经过句犹如一片片飞奔的乌云，但他们并未遮掩住这一乐章明亮的光线。

门德尔松为大提琴写了 4 首作品：钢琴与大提琴《D 大调协奏式变奏曲》（Variations concertantes），作品 17（1829）；《♭B 大调第一奏鸣曲》，作品 45（1838）；《D 大调第二奏鸣曲》，作品 58（1843）；大提琴与钢琴的 D 大调《无言歌》，作品 109（1845）。前两首作品是为他的弟弟保罗—— 业余大提琴家写的，《♭B 大调第一奏鸣曲》共有三个乐章，基本上是抒情性的。《D 大调第二奏鸣曲》比第一首在艺术上更成熟，分为四个乐章，其中的第二乐章小快板谐谑曲堪称他在这一领域的中的代表作。这两首奏鸣曲在形式与结构上代表着门德尔松最完整的奏鸣曲式的作品。在一个很长的时期内，被用作巴黎音乐院作曲系的曲式教材。

舒曼的《a 小调大提琴协奏曲》，作品 129，1850 年完成，但作者自己对它不满意，一直在作修改，直至 1854 年才出版，可惜的是在他生前未能公演。1860 年 5 月 9 日在莱比锡音乐学院为纪念舒曼诞生 50 周年的音乐会上，才由大提琴家艾伯特首次演出。由于作品中没有炫技的东西，长期以来不大为人们所赏识。直到 20 世纪 40 年代经由卡萨尔斯扣人心弦的演奏，才使这部作品获得了应有的地位。这部作品以其内容深刻，幽雅安详，浓郁的浪漫主义气质，毫不追求华丽的炫技，保持独奏乐器与管弦乐队的协调平衡，充分体现了大提琴醇厚的音色和表情能力而得到人们的喜爱，成为大提琴家们经常演奏的曲目之一。

乐曲共分三个部分（也有人称为三个乐章），各部分有自己独立的曲式结构，3 个部分连续演奏，一气呵成，连成一个复合结构的单乐章，这是浪漫主义作曲家常用的手法，但保留了古典协奏曲快–慢–快的速度布局：第一部分快板用奏鸣曲式写成；第二部分用复三部曲式写成，这是一段十分抒情、缠绵的音乐，令人陶醉的优美旋律使人联想到富有诗意的浪漫曲和夜曲。第三部分用奏鸣曲式，十分生动地与第一乐章形成调性上的呼应。舒曼的这首协奏曲除了在技巧上能充分展现大提琴多方面的演奏技艺和表现力外，更为重要的是作曲家要表达一个更为深奥而广阔的艺术意境，这里包含了深切由衷的纯真叙述，热情洋溢的激情，如梦似景的浪漫情趣，诙谐幽默的戏剧色彩，这一切对独奏者的艺术修养提出了更高的要求。

舒曼还作有小提琴与大提琴的《幻想曲》，作品 88（1842）以及大提琴（或小提琴）与钢琴的

《民歌风格小曲 5 首》，作品 102（1849）。

波兰作曲家、钢琴家肖邦（F.Chopin 1810 — 1849）的创作主要集中在钢琴领域，但也写过几首弦乐作品，如，钢琴三重奏，作品 8；《g 小调大提琴奏鸣曲》，作品 65（1846 — 1847）；钢琴与大提琴《引子与波洛奈兹》，作品 3；钢琴与大提琴《大二重协奏曲》。其中尤以《g 小调大提琴奏鸣曲》最为著名。

拉罗自幼学习演奏小提琴和大提琴，曾在阿尔明戈–亚卡尔弦乐四重奏组中演奏中提琴，有良好的室内乐演奏修养，对各种弦乐器的性能及组合都能充分把握。拉罗在 1876 年创作的《d 小调大提琴协奏曲》中，根据自己的演奏经验，成功地克服了大提琴这一低音乐器的音响容易被大型管弦乐队“吞没”的危险，充分发挥了协奏的效果，整个作品充满了西班牙式的热烈情绪。这首作品自 1877 年由比利时大提琴家菲舍尔（A.Fischer）首次公演后，很快就成为大提琴最重要的协奏曲之一而广为流传。

勃拉姆斯的 2 首大提琴奏鸣曲，被认为是除了贝多芬的大提琴奏鸣曲之外最重要的大提琴奏鸣曲。《e 小调第一奏鸣曲》，作品 38 创作于 1862 — 1865 年间，共有三个乐章，它的主题素材在很大程度上决定了其特点：第一乐章的主要主题与巴赫《赋格的艺术》（BWV1080）第三首赋格曲有着联系；第三乐章与第十三首赋格曲也颇有相似之处。因此，此曲最突出的特点就在于赋格风格。第一乐章的结构安排完全遵循传统的快板奏鸣曲式的原则，但在乐器之间的安排上则非常新颖，令人赞叹。大提琴常在低音部支撑着整个和声结构，同时钢琴的两手则经常处于高音部；大提琴时上时下，时而又处于钢琴的两个声部之间，这种音区的不断变化，创造出两种乐器亲密无间的融合，让人感觉不到哪一种乐器更为重要。这首奏鸣曲另一个不同寻常的特点在于它没有慢乐章，第二乐章是一首忧郁的小步舞曲，在优雅但晦暗的音乐中，荡漾着苦恼的情绪，这首舞曲开始于钢琴上的四个音，它们与后来出现的三声中部保持着动机上的联系，这种联系是勃拉姆斯有效、微妙地控制主题的特点。终曲是一首有力而自由的赋格曲，或者可以说是以赋格风格写成的戏剧性的乐章，有着随想曲般奔放升腾的激情，其间插有一个相关大调的对比乐段。

《F 大调第二奏鸣曲》，作品 99 是前一首奏鸣曲出版 20 年后的 1886 年夏天应约阿希姆四重奏团的大提琴家豪斯曼之约创作的。这位大提琴家为人们重新对《e 小调第一奏鸣曲》感兴趣作出了贡献，勃拉姆斯著名的小提琴、大提琴双协奏曲能够流传下来，也要归功于他的努力。《F 大调第二奏鸣曲》同《♭B 大调第二钢琴协奏曲》（作品 83）有着外观上的相似，钢琴声部都写得极为丰满，但又不流于狂暴（除第三乐章谐谑曲外）。特别是第四乐章，钢琴在更为高贵的境界中显示出轻盈幽默的特点。尽管钢琴的美妙得到了充分的体现，但听众也可以发现在两部作品的第二乐章中都有着大提琴辉煌有力的过渡段。这部内涵深远的大提琴奏鸣曲是这种体裁中最难演奏的作品。

圣–桑为大提琴写了不少作品，有 2 首大提琴协奏曲、2 首大提琴奏鸣曲、1 首大提琴组曲和 3 首小品。这些作品中以《a 小调第一大提琴协奏曲》最为著名。此曲作于 1872 年，题赠给比利时大提琴奥古斯特·托尔伯克，第二年由托尔伯克担任独奏在巴黎音乐院首演，获得了极大的成功，立刻成为大提琴文献中的力作。这是一首朴实的作品，纯粹以其直率的表达而引人入胜，它既不浮夸，也毫无学究气。这首协奏曲采用了舒曼、李斯特等浪漫主义作曲家常用的单乐章结构，即把 3 个含有不同节奏、调性及速度的明显段落，或者换句话说是 3 个乐章综合为一，由于以主要的音乐形象贯穿全曲，从而使整个协奏曲气势顺畅，十分精炼、紧凑，仿佛天衣无缝一般。作为一部

协奏曲，它的篇幅短小，乐队音响细腻，意在烘托独奏乐器的发挥，独奏大提琴使用了最为宽广的音域，优美的旋律，技术精巧，节奏别致，与他的大多数作品一样，这首协奏曲具有法国音乐特有的轻快明朗、生动优美的风格。

圣-桑的《c 小调第一大提琴奏鸣曲》，作品 32 不论在结构上、主题处理上，还是在节奏及速度上都是非常严格工整的，然而并没有因此而束缚了自由乐思的表达，此曲可以作为曲式学的标准教材。圣-桑还有一首很著名的《热情的快板》是名符其实的标准大提琴音乐会演奏曲目，演出效果很好。

布鲁赫为大提琴创作了 4 首由乐队伴奏的独奏曲，其中以《晚祷》最为著名，晚祷（Kol Nidrei 原为希伯来语，为犹太教会在赎罪的黄昏歌唱的古圣咏之一）。此曲就是根据这古老的教会旋律写成的大提琴幻想曲，整个作品严肃端庄，充满了虔诚、忏悔和祈求的情绪。第一段由肃穆沉思的宗教旋律开始，不久另一庄严的新旋律出现。进入第二段后，出现强有力的粗壮明快的曲调，然后以变奏手法加以展开。这部生动的作品也常用小提琴或其他乐器独奏，但通常伴奏只用钢琴。布鲁赫的《短歌》，作品 55 是一首抒情优美的歌曲，颇受大提琴家的喜爱。此外，还有《爱尔兰主题的柔板》和《圣母颂》都是精致的佳作。

柴科夫斯基在 1876 — 1877 年间为大提琴独奏和管弦乐队创作的《洛可可主题变奏曲》（作品 33），是作曲家运用 18 世纪华丽、优雅的‘洛可可’音乐风格和手法创作的第一部作品，表现了作曲家对爱、对美的憧憬，明快而开朗，少有的欢乐。后来他陆续写出管弦乐组曲《莫扎特风格曲》（作品 61，1887）、歌剧《黑桃皇后》（作品 28，1890）中的《田园曲》以及弦乐六重奏《佛罗伦萨回忆》（作品 70，1887 — 1892），都属于这类作品。《洛可可主题变奏曲》的原作包括主题、8 段变奏和尾声。乐曲主题线条简单，结构清晰，速度平稳，音色纯净，听上去显得格外轻快与优雅。主题经过各种变奏和展开以后，充分显示出大提琴的表现性能。这首变奏曲中的抒情段落可以与《天鹅湖》某些抒情旋律相媲美。这是俄罗斯式的洛可可。乐队的编制较小，是室内乐性的，或者说是‘莫扎特式的’，音乐笔法明快、清晰，每一个声部的旋律线条精细、突出。这部作品并非纯技巧性的乐曲，而是真正的交响变奏曲，是俄罗斯民族因素同古典风格有机地相结合的产物。

《洛可可主题变奏曲》有三个版本，现在通行的版本中，第八变奏都被删弃不用，这主要是依据费真哈根的修订版，著名的德国大提琴家费真哈根是柴科夫斯基的朋友，当时俄国最重要的大提琴教授、独奏家和室内乐演奏家。费真哈根参加了柴科夫斯基 3 首弦乐四重奏、钢琴三重奏，作品 50 的首演，1876 年，柴科夫斯基题献给他这首《洛可可主题变奏曲》，并由他于 1877 年 11 月 30 日在莫斯科举行的俄罗斯音乐协会第三次交响音乐会上首次演出。柴科夫斯基允许他对大提琴独奏声部进行修改，于是费真哈根就更改了变奏曲的顺序，将原来第三和第七变奏进行了调换，而且干脆就不演奏最后一个变奏。这样做的目的可能是为了使乐曲结束在气氛热烈的第七变奏，从而得到比较完整的演出效果。1879 年 6 月，费真哈根在威斯巴顿音乐节上演奏了经过这样更改后的这首作品，他感到很愉快，写信给柴科夫斯基说：“我在这里演奏你的变奏曲引起了轰动，出来谢幕三次，这使我感到很高兴。在行板变奏（d 小调）之后，听众中响起了雷鸣般的掌声[①]。”1889 年出版了这首变奏曲费真哈根修订版的总谱，结果这个版本一直成为标准版本，至今仍有许多大提琴家仍然在使用这个版本。但是如果从更贴切地展示作曲家本人的心理和这首乐曲的

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译:《不朽的大提琴家》,世界文物出版社 1996 年 7 月第 1 版,第 94 页。

文化内涵来看，这个修订版是否恰当也就值得商榷。这样，以后又重新出版了柴科夫斯基的原作，并由克努舍维茨基（S. Knushevitzky）录制了这首作品。

德沃夏克为大提琴与乐队创作了 3 首作品：《回旋曲》，作品 94（1891）、《林中宁谧》（1891）和《b 小调大提琴协奏曲》，作品 104（1895）。1892 — 1895 年，德沃夏克应邀担任美国纽约国家音乐学院院长，在美国 3 年，作曲家创作了著名的《自新大陆》交响曲、大提琴协奏曲、圣经歌曲以及两首最著名的室内乐作品《F 大调弦乐四重奏》，作品 96 和《♭E 大调弦乐五重奏》，作品 97 等不朽杰作。这些作品有一个共同的特点：作曲家在鲜明的捷克民族音乐特色的基础上，吸收了美国民族音乐的音调，创造性地表达了对自己的祖国和人民深切的思念和热爱。这首协奏曲题献给捷克著名的大提琴家，波希米亚四重奏团的创始人维汉，并听从维汉的意见，对终乐章的独奏部分作过若干修改。全曲共分三个乐章。第一乐章快板，采用奏鸣曲式写成，并恢复了古典协奏曲的双呈示部，但整个乐章却处理得十分自由，再现部省略了第一主题，在高潮中直接响起第二主题的旋律，最后的尾声才回到辉煌的第一主题形象，使这一乐章得到完满的结束。第二乐章是慢板。久居异国的德沃夏克非常想念自己的故乡，这一乐章流露出这种思乡之情。作者充分发挥了大提琴擅长低吟歌唱的功能，旋律抒情优美，音乐深切动人，采用复三部曲式写成。第三乐章是中庸的快板。德沃夏克在此表现了他即将返回祖国的愉快心情，采用自由的回旋曲式，由 5 个段落组成。

这部协奏曲以庄严宏伟的构思，丰富多彩的交响手法将大提琴与管弦乐队巧妙地配合，使乐曲极富交响性，蕴藏有深刻、生动的戏剧内涵。同时要求独奏者掌握宽阔音域的如歌演奏和各种不同幅度的揉弦方法以及力度、音色上的变化来揭示深刻多层次的内心世界，成为当今大提琴作品中如歌演奏法方面最优秀的范例。因而这部协奏曲被大提琴界公认为与海顿的《D 大调第二大提琴协奏曲》、舒曼的《a 小调大提琴协奏曲》并列为三大著名协奏曲。

理查·施特劳斯对大提琴特别爱好，他的 F 大调奏鸣曲（作品 6），是常见演奏的标准大提琴奏鸣曲之一，虽然是作者的早期作品（1881 — 1883），仍带有浪漫主义的影响，但已显露了作曲家强烈的个性。更为可贵的是，在这首作品里，作者特别注意到两件乐器音量上的平衡，尽量避免了大提琴被掩盖的危险。第一乐章是充满活力的快板，具有勃拉姆斯高贵庄重的特点；第二乐章是带有浪漫主义气氛的抒情柔板；第三乐章是幽默活泼的快板，是这首作品中最杰出的一个乐章。

德国作曲家、钢琴家雷格尔（M.Reger 1873 — 1916）写有 5 首大提琴奏鸣曲，3 首无伴奏组曲。由于雷格尔的作品不够通俗，所以演奏得不多，但他的组曲却逐渐地为人们所理解和赞赏。他的组曲不像巴赫那样采用一律的格式，而是不拘形式的浪漫主义音乐。在发展大提琴演奏艺术方面，这些组曲提供了对双音、和弦、复调、音色变化等方面探索的机会，很值得大提琴家去研究。

#### 四、浪漫主义时期的低音提琴文献

罗西尼、斯波尔、门德尔松、德沃夏克以及 19 世纪上半叶的其他作曲家的室内乐中，都使用了低音提琴。圣–桑在他写的《动物狂欢节》中，用柏辽兹的歌剧《浮士德的沉沦》中《风精之舞》的一个乐句作主题写了一首圆舞曲，由低音提琴演奏，塑造了生动的‘大象’形象，这首小曲很快就成为低音提琴最流行的小品。关于低音提琴的文献可参考格罗德纳尔（Murray Grodner）所著的《低音提琴通用乐曲目录大全》。

19 世纪大多数的低音提琴演奏家都为他们的乐器写过作品，但大多都被遗忘了。其中许多是主题与变奏的类型，加上一些帕格尼尼式的炫技，如斯图姆（Sturm）、芬德森（Findesen）等人的作品。波泰西尼、西门德尔等大师为低音提琴作品的创作和改编作出了重要贡献。波泰西尼为低音提琴写了大量的作品，包括协奏曲、双重协奏曲、音乐会独奏曲等不下百余首，著名的为小提琴和低音提琴写的《二重协奏曲》（1880）就是其中之一。波泰西尼的作品有魅力，听众往往被他所写的大型乐曲中的辉煌技巧所迷住，当然要演奏得好。但他的作品在音乐内容上显得不够深刻。

五、室内乐文献

在 18 世纪末和 19 世纪初室内乐，特别是弦乐四重奏的黄金时代之后，浪漫主义时期的作曲家们对室内乐的兴趣逐渐减退，更为激进的浪漫主义作曲家像柏辽兹、李斯特和瓦格纳等几乎厌倦了室内乐创作。舒伯特、门德尔松和舒曼则把贝多芬中期而不是晚期的弦乐四重奏作为自己四重奏创作的出发点，但同时借鉴了某些管弦乐队和钢琴的写作手法。另有一些作曲家追随德国小提琴家、作曲家斯波尔，以流行风格写作长于抒情而不善雄辩的"辉煌四重奏"。这种缺乏哲理内涵的"辉煌四重奏"模式一度风靡法国。

对于舒伯特来说，创作室内乐是十分自然的事，室内乐不是一种简单的自我表现形式，而是某种供亲朋挚友演奏的音乐。舒伯特出生于一个经常演奏室内乐的家庭，像巴赫、莫扎特、贝多芬一样，他也演奏中提琴。舒伯特的室内乐创作分为两个时期：早期作品包括 11 首弦乐四重奏（1812 — 1817）、3 首小提琴和钢琴奏鸣曲、1 首弦乐三重奏以及少数不著名的作品。这些作品显示出他那非凡的旋律天才以及在乐思处理的技巧和乐器的表现力方面的不断发展；成熟时期以 1820 年创作的 c 小调《四重奏乐章》（Quartettsatz）为标志（1819 年创作的著名的《鳟鱼》五重奏属于这两个时期之间的作品），包括 3 首弦乐四重奏、2 首钢琴三重奏、《C 大调弦乐五重奏》、《C 大调钢琴与小提琴幻想曲》，作品 159 和《F 大调八重奏》，作品 166 等。早期作品中的一些弱点在这一时期已消失（例如，结构不稳定而且过长，两把小提琴太多地使用八度，中间声部中同样的音型重复太多等），采用一种新的乐器处理方法，曲式上变得更加简明而自由。舒伯特室内乐作品的风格特点概括为：旋律刚柔并存；乐器的处理分为两组 —— 和声组与旋律组，两组之间形成对比；很少采用对位法，偏爱创造新的旋律或自由地转调来发展乐思；大小调式交替也是舒伯特一个很重要的风格特点。

1826 年波希米亚年轻的小提琴家约瑟夫·斯拉夫克来到维也纳，他很快就与舒伯特熟悉起来。1826 — 1827 年末，舒伯特专门为他创作了两首小提琴和钢琴二重奏：《b 小调辉煌回旋曲》（D.895）和《C 大调幻想曲》。《C 大调幻想曲》于 1828 年 1 月 20 日上演，10 个月后作者就与世长辞了。此曲由 7 个不同的部分构成，不过它们连为一体组成了一个统一的整体。

在舒伯特的三重奏当中，最著名的是他于 1827 年创作的两部钢琴三重奏：♭B 大调（D.898）和 ♭E 大调（D.929）。这两首三重奏首演于 1828 年 1 月 28 日，用来庆贺他的朋友约瑟夫·斯波恩的订婚仪式，显然对演奏者和听众来说都是愉快的。舒曼在 1836 年评价这两部作品时说，当人们一听这两首作品时，人类生存的烦恼就会消失殆尽，整个世界清新、明朗起来。

1819 年创作的《鳟鱼》五重奏，作品 114 是舒伯特最受欢迎的室内乐作品之一。1817 年，舒伯特著名的歌曲《鳟鱼》问世。歌曲中作者以愉快的心情，生动地描绘了一条鳟鱼在清澈的山溪中快活地游来游去的可爱形象；尔后，当鳟鱼不幸地被冷酷无情的渔夫诈获时，作者深为不平。舒伯

特后来根据朋友的建议，创作了这首著名的《鳟鱼》五重奏。全曲共有五个乐章，洋溢着明快、热烈的情绪。舒伯特把这首歌曲的曲调用第四乐章变奏曲的主题，运用了各种技巧和手法，使每段变奏形成不同的画面和性格，更丰富了歌曲原有的戏剧性。

舒伯特最伟大的弦乐四重奏是在 1824 — 1826 年间完成的，这里包括作品 29《a 小调四重奏》（这是舒伯特在世时出版的惟一的四重奏）、d 小调《死神与少女》四重奏和作品 161，《G 大调四重奏》。弦乐四重奏在舒伯特的笔下成为最适应表现温柔的旋律和戏剧性冲突的一种方式，他的四重奏保留了歌曲的本质，作品中最重要的部分是"歌唱性主题"，整体上的构思具有抒情特点，表现出内心世界的平静。舒伯特的弦乐四重奏属于室内乐黄金时代的杰作，如果没有他的贡献，那个伟大的时代会变得暗淡无光。

门德尔松的室内乐作品包括：(1)6 首弦乐四重奏：No.1 ♭E 大调，作品 12（1829）、No.2 a 小调，作品 13（1827）、No.3 — 5 是作品 44（3 首：D 大调，e 小调和 ♭E 大调，1837 — 1838）、No.6 f 小调，作品 80（1847）；(2)4 首以弦乐四重奏编制，但是属于单一乐章的作品：No.1 E 大调，作品 81《行板》（1847）、No.2 a 小调，作品 13《谐谑曲》（1847）、No.3 e 小调《随想曲》（1843）、No.4 ♭E 大调《赋格曲》（1827），这 4 首作品是门德尔松去世后，由后人整理以作品 81 出版问世的；(3)3 首钢琴四重奏：No.1 c 小调，作品 1（1822）、No.2 f 小调，作品 2（1823）、No.3 b 小调，作品 3（1824 — 1825）；(4)2 首钢琴三重奏：No.1 d 小调，作品 49（1839）、No.2 c 小调，作品 66（1845）；(5)2 首弦乐五重奏：No.1 A 大调，作品 18（1831）、No.2 ，♭B 大调作品 87（1845）；(6)1 首《♭E 大调弦乐八重奏》，作品 20（1825）；(7)2 首《大提琴与钢琴奏鸣曲》；(8)《f 小调小提琴与钢琴奏鸣曲》，作品 4。

门德尔松的弦乐四重奏作品以第一、五、六首最为著名。《♭E 大调第一弦乐四重奏》，作品 12 创作于 1829 年，当时门德尔松年仅 20 岁，但这部作品丝毫没有新手的痕迹。第一乐章的引子是一个具有宗教特点的慢板，仿效贝多芬的'竖琴'四重奏，这个乐章的第二主题保留了第一主题的节奏特点，在这里，门德尔松以非常具有魅力的抒情风格代替了古典奏鸣曲式的实质——主题材料的对比。第二乐章小坎佐纳，以断弓和拨弦获得了活泼、有趣的效果，这是门德尔松所有室内乐作品中最著名的一个乐章，经常在音乐会上被单独演奏。第三乐章像第一乐章的开始一样带有宗教色彩，整个乐章似乎平常，但许多片断有着深刻的感情。第四乐章紧接第三乐章，热烈的快板所爆发出的欢腾打破了前面的平静。作品 44 之三，《♭E 大调第五弦乐四重奏》是这组作品中最杰出的一首，充满活力的快板乐章之后是活泼而明快的谐谑曲，感人至深的慢乐章旋律抒情优美，之后是热烈而辉煌的终曲。整个作品明确的意图、完美的技术使门德尔松的弦乐四重奏创作达到了一个新的高度。作品 80《f 小调第六弦乐四重奏》是门德尔松去世之前的两个月完成的。这时候的门德尔松由于长年劳累，体力日益衰落，加上年长于门德尔松 4 岁的姐姐芬妮[①] 的死给他很大的打击。整个作品反映了这时候的悲痛、不安和凄楚的心情，甚至在谐谑曲和快速的终曲乐章也沉浸在忧郁、灰暗的气氛中。

舒曼主要的室内乐作品写于 1842 年。这一年，他写了 3 首弦乐四重奏（作品 41）、1 首钢琴五重奏（作品 44）、1 首钢琴四重奏（作品 47）和钢琴三重奏《幻想曲》（作品 88）。当时在舒曼的家里常常举行以弦乐四重奏为中心的室内乐演奏会，演奏海顿、莫扎特、贝多芬和门德尔松的作品。尽

---

① 芬妮·门德尔松（Fanny Cäcilie Mendelssohn 1805 — 1847），德国业余钢琴家和作曲家，与她的弟弟合作出版了 6 首歌曲，用她自己的名字出版了两本钢琴《无言歌》以及独奏和合唱曲。

管舒曼对他的弦乐四重奏很欣赏，但它们并非他最杰出的作品。由于舒曼在钢琴方面的偏爱，致使他在达到弦乐四重奏所需要的精致和透明度上有些困难。不过，他还是写了许多极为优美、富有诗意和深刻感情的段落。舒曼的室内乐作品，以其独特的对位手法、相当自由的曲式结构以及富于幻想和一些典型的浪漫主义风格特点，成为后人欣赏和演奏他们的原因。

舒曼于 1847 年完成的《d 小调钢琴三重奏》，作品 63 是他第一部'正式的'钢琴三重奏（此前已涉足钢琴三重奏的创作）。此后分别在 1847 年 8 月和 1851 年 10 月又创作了两首钢琴三重奏——F 大调，作品 80 和 g 小调，作品 110。《F 大调钢琴三重奏》为纪念他与克拉拉订婚 10 周年而作，这一点我们可以从穿插在第一、二乐章的一段旋律中清楚地看到——这段旋律选自舒曼曾为克拉拉所作的歌曲《间奏曲》(《艾兴多尔夫声乐套曲》，作品 39)中，歌词是"在我心灵的深处，我一直保留着你光辉的形象"。这首三重奏的第一乐章是舒曼写得最轻松和天衣无缝的篇章，第二乐章写得格外深情，无疑是发自作者的心底。

《g 小调钢琴三重奏》无论从局部和整体看都十分富有戏剧性，显示了作者极不平静的内心和崩溃的凶兆，特别是在第四乐章，舒曼变得十分大胆，显露出其特有的狂想性格，这不仅反映在其古怪离奇的主题上，也反映在整个不可预见、风格自由的回旋曲上。

室内乐，特别是弦乐四重奏在 19 世纪后半叶，即勃拉姆斯、斯美塔那和德沃夏克的作品后，出现了一定的复兴。斯美塔那和德沃夏克的室内乐作品明显地包含了捷克民间音乐的素材，特别是舞曲。在法国，弗兰克于 1889 年创作的惟一的弦乐四重奏是仍然使用套曲曲式的少有的作品之一。在这首杰作的鼓舞下，他的学生丹第（D'Indy Vincent 1851—1931）和其他作曲家也写作了同类作品。在俄罗斯，第一批有价值的弦乐四重奏是安东·鲁宾斯坦创作的，之后是柴科夫斯基和更具民族特点的鲍罗丁创作的。在北欧，格里格也创作了具有浓厚挪威民族特色的作品。

勃拉姆斯是 19 世纪室内乐作曲家中最杰出的一位，这不仅是由于他的作品数量——24 首重奏作品，包括 3 首弦乐四重奏、2 首弦乐五重奏、2 首弦乐六重奏、3 首钢琴四重奏、3 首钢琴三重奏、1 首钢琴五重奏、1 首单簧管五重奏、3 首小提琴与钢琴奏鸣曲、2 首大提琴与钢琴奏鸣曲、2 首单簧管与钢琴奏鸣曲、1 首钢琴、单簧管和大提琴三重奏、1 首钢琴、圆号、小提琴三重奏，而且还包括数量众多的第一流的作品。

勃拉姆斯的 3 首弦乐四重奏——作品 51 的两首（1873）和♭B 大调，作品 67（1875）对他的作曲发展具有特别重要的意义。这 3 首弦乐四重奏反映了勃拉姆斯企图重振这一 18、19 世纪作曲家最重视的室内乐体裁的努力。弦乐四重奏在古典主义时期已达到顶峰，因而对后来的作曲家形成难以承受的压力，在舒伯特之后，弦乐四重奏进入了冬眠状态。勃拉姆斯从构思到完成他的第一部弦乐四重奏，c 小调作品 51 的第一首，花了 16 年的时间。

毫无疑问，勃拉姆斯实现了他的这一理想。他通过大胆的主题写作、声部独创性处理、主题统一和变奏曲式的融合、第二和第三乐章的内容加强等方面，调和了古典主义形式与浪漫主义表现内容的矛盾，这 3 首弦乐四重奏对这四件乐器更完美、更适合的写作方法在整个室内乐中都是罕见的。勃拉姆斯这 3 首最伟大的弦乐四重奏，反映了室内乐中最严肃的形式正从漫长的睡眠当中醒来。

斯美塔那的室内乐作品不多，仅写了 2 首弦乐四重奏（e 小调，创作于 1876 年；d 小调，创作于 1882 年）、《g 小调钢琴三重奏》（1855）和小提琴与钢琴二重奏《我的家园》（1880）。

《e 小调弦乐四重奏》如标题《我的生活》所示，是一首自传体式的作品，斯美塔那曾说："四件

乐器轮流谈论着我那深感不安的经历”。不仅如此，作曲家本人对每个乐章所表达的内容提供了详细的描述：第一乐章活泼、热情的快板，“描写了青年时代对艺术的热爱，对浪漫主义的倾向和一种难以表达的渴望，同时也预示着未来的不幸。”在开始戏剧性的和弦之后，中提琴走出紧张不安的下行主题，“预示着未来不幸的命运”，这一主题贯穿整个作品。这个乐章的第二主题具有温柔、抒情之特点，以典型的浪漫主义手法写成，他描写了“青年时代对艺术的热爱和一种浪漫主义至上的思想”。第二乐章是一首波尔卡舞曲，描写“在乡村和城堡中的快乐生活”。“当我创作舞蹈音乐时，充满着对青年时代那些欢乐日子的回忆。那时候，我是一位强烈的舞蹈爱好者。”第三乐章描写“一段爱情故事，回忆起我第一次爱上的姑娘——后来成为我忠诚的妻子。”第四乐章“是我在处理民族音乐素材上的新发现，我愉快地沿着这条路走下去直到灾难来临。接下去我的耳聋开始，前景如此悲惨”。

德沃夏克被称为是室内乐的多产作曲家，他作有8首弦乐四重奏（1874—1895）；2首弦乐五重奏，作品77（1875）和作品97（1893）；1首弦乐六重奏，作品48（1878）；4首钢琴三重奏（1875—1891）；2首钢琴四重奏，作品23（1875）和作品87（1889）；1首钢琴五重奏，作品81（1887）；2首小提琴与钢琴奏鸣曲，作品57（1880）和作品100（1893）；《两把小提琴与中提琴三重奏》（Terzetto），作品74（1887）；两把小提琴、大提琴和风琴（或钢琴）的《小品集》（Bagatelles），作品47（1878）以及大提琴奏鸣曲（1871）等30余首作品。德沃夏克在室内乐方面的创作分为以下几个阶段：

1864—1874年，室内乐作品有5首弦乐四重奏（无编号）、1首钢琴五重奏和1首弦乐五重奏。德沃夏克虽然处于李斯特和瓦格纳的“新浪漫主义”革新的时代，受其洗礼写过瓦格纳式的歌剧，但在室内乐及交响乐方面则更多地受到贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯的影响。此时期，在形式结构、和声及旋律特征方面，也使用李斯特和瓦格纳的新音乐来丰富自己在室内乐及交响乐上的表现力。

1874—1878年，又回到以古典作曲家为楷模的创作上。此时期的室内乐作品包括3首弦乐四重奏：a小调，作品16（1874）；E大调，作品80（1876，原编号为作品27）；d小调，作品34（1877）；2首钢琴三重奏：♭B大调，作品21（1875）和g小调，作品26（1876）；1首弦乐五重奏，作品77（1875，原编号为作品18）和1首钢琴四重奏，作品23（1875）。

1878—1890年，这个时期标志着德沃夏克在他的创作中开始出现强烈的斯拉夫因素，同时他也创作了大量的室内乐作品，包括A大调，作品48《弦乐六重奏》（1878）；2首弦乐四重奏：♭E大调，作品51（1878—1879）和C大调，作品61（1881）；2首钢琴三重奏：f小调，作品65（1883）和e小调，作品90（1890—1891）；《A大调钢琴五重奏》，作品81（1887）；《♭E大调钢琴四重奏》，作品87（1889）等。

1892—1895年，这一时期，德沃夏克应邀担任美国纽约国家音乐学院院长，在美国3年，硕果累累，产生出最普遍受欢迎的作品，包括《自新大陆》交响曲、《b小调大提琴协奏曲》、圣经歌曲以及两首最著名的室内乐作品《F大调弦乐四重奏》，作品96和《♭E大调弦乐五重奏》，作品97以及《G大调小提琴与钢琴奏鸣曲》，作品100（1893）。

《F大调弦乐四重奏》是一部寓情于景的室内乐作品，但作者并未附加什么标题，此曲同著名的《自新大陆》交响曲一样，主题材料取自于美国的民间音乐，交响曲是源于黑人的灵歌，而此曲是源于印第安土著音乐，所以后人喜欢称这首四重奏为“美国四重奏”或是“黑人四重奏”。这首作

品于 1894 年由西姆罗克音乐出版社出版，同年 1 月 1 日在波士顿由克内塞尔（F.Kneisel 1865 — 1926）率领的弦乐四重奏团演奏。

1895 — 1904 年。1895 年，德沃夏克重返布拉格执教，1901 年任布拉格音乐学院院长，此时期写下了弦乐四重奏：♭A 大调，作品 105（1895）和 G 大调，作品 106（1895）等作品。

威尔第（G.Verdi 1813 — 1901）惟一的室内乐作品就是《e 小调弦乐四重奏》。这首写于 1873 年的弦乐四重奏是严格地按照传统的方法写成。很自然，威尔第的才能完全被歌剧创作所吸引，以致很少有时间去实践其他方面。这首四重奏的第一乐章由极具戏剧性的主题加以润色，使人联想到歌剧《阿依达》中充满生机的特点。第二乐章是远离威尔第精神的主题变奏曲。第三乐章是这位大师在戏剧性作品中的杰出例证，主要主题以自身的方式加以扩展。第四乐章是一首谐谑曲风格的赋格曲，是全曲中最好的乐章，他以简洁而紧凑的设计和冲动的生命力预示着意大利室内乐作品的新时代的到来。

《D 大调弦乐四重奏》是弗兰克最后的一首室内乐作品，也是惟一的四重奏作品。弗兰克经过 10 年的酝酿，与 1889 年春开始动笔，经过数次改写而成。同它的《d 小调交响曲》和《A 大调小提琴与钢琴奏鸣曲》一样，这部作品也是采用了套曲曲式（Cyclic Form）的构思方法——建立在一个基本主题之上，这个主题提供了完整的音乐材料，它用于几个乐章之中，有时稍加以变形，意图统一全曲的风格。整个作品以它的技术优势、崇高的境界和丰富的色彩成为弗兰克最好的作品之一，同时代表着 19 世纪法国音乐的高峰，为德彪西和拉威尔等人开辟了道路。

俄国民族乐派作曲家所关心倾力的是歌剧、标题音乐和歌曲，至于室内乐等抽象的纯粹器乐则并未引起他们的兴趣。这些作曲家中，留下了室内乐作品（初期的《c 小调钢琴五重奏》（1862）和两首弦乐四重奏）而能被称其为杰作的只有鲍罗丁一个。被称为‘五人团’成员之一的鲍罗丁从少年时代就热衷于大提琴演奏，为了与朋友合奏享受其乐趣而写作了不少室内乐作品。不过，在他 1862 年加入“五人团’接受巴拉基列夫指导以前，这些作品仅仅是在习作领域。真正能代表鲍罗丁的室内乐作品是 1877 — 1887 年间创作的两首弦乐四重奏：《A 大调第一弦乐四重奏》（1877 — 1879）和《D 大调第二弦乐四重奏》（1881 — 1887）。

《A 大调第一弦乐四重奏》献给了里姆斯基–科萨科夫的夫人，1880 年由俄罗斯音乐协会四重奏团在圣彼得堡举行首演，1884 年由汉堡的 D.拉达出版社圣彼得堡分店出版。《D 大调第二弦乐四重奏》献给了鲍罗丁的夫人，1882 年也是由 1880 年由俄罗斯音乐协会四重奏团在圣彼得堡举行首演，但此曲直到他去世后的 1887 才发表（由贝瑟尔出版社出版）。这两首四重奏风格迥然不同，《A 大调第一弦乐四重奏》的民族主义因素极少，属于忠实于古典传统的作品，在很多地方令人感到接近于贝多芬晚期四重奏的风格。例如，第一乐章的第一主题是借用贝多芬的《♭B 大调弦乐四重奏》，作品 130 第六乐章的主题。《D 大调第二弦乐四重奏》较第一首更为柔婉抒情、朴实自然，具有田园诗般的幻想特点，富有特色的旋律、和声以及调性的变化造成了显著的‘色彩’效果，可以说是更深一层的民族乐派音乐。

柴科夫斯基的室内乐作品比管弦乐作品少了许多，仅有 3 首弦乐四重奏：No.1 D 大调，作品 11，其中《如歌的行板》（Andante cantabile）常被单独演奏（1871）；No.2 F 大调，作品 22（1874）；No.3 ♭e 小调，作品 30（1876）；另外还有《a 小调钢琴三重奏》（纪念一位伟大的艺术家），作品 50（1881 — 1882）；弦乐六重奏《佛罗伦萨的回忆》，作品 70（1887 — 1892）以及一些钢琴的室内乐作品。《如歌的行板》是《D 大调弦乐四重奏》中最好的一个乐章，也是柴科夫斯基作品中最受人们喜

爱的乐曲之一，甚至还有人将它誉为柴科夫斯基的代名词。这个由复三部曲式写成的《如歌的行板》，第一部分的主题源于俄罗斯民歌《孤独的尼凡亚》，柴科夫斯基深爱这支悠长缓慢、情感真挚的曲调，他将其进行了艺术化的处理；第二部分与第一部分在音色和织体上形成了鲜明的对比，而风格又极为统一；变化再现的第三部分将俄罗斯民歌主题用变奏的手法加以处理，表情更为强调，情绪极其沉郁、伤感。第三部分之后加了一个长长的尾声，小提琴如泣如诉的曲调渐渐消失。1876 年 12 月，著名的钢琴家、作曲家尼古拉·鲁宾斯坦（Nikolay Rubinstein 1835 — 1881，安东·鲁宾斯坦的弟弟）为了对莫斯科大文豪托尔斯泰的到来表示敬意，特别举行了一场音乐会，当时也演奏了《如歌的行板》，坐在柴科夫斯基旁边的托尔斯泰听到这首曲子的时流下了眼泪。

《a 小调钢琴三重奏》（作品 50）完成于 1882 年。原稿标明："纪念一位伟大的艺术家"，这就是一年前去世的著名钢琴家、作曲家尼古拉·鲁宾斯坦。此曲表现了柴科夫斯基高度的技巧、细腻的手法及深刻的感情，是他最杰出的作品之一。全曲分两个乐章：第一乐章是哀怨、伤感的悲歌，奏鸣曲式；第二乐章由两个部分组成：第一部分"主题与变奏"，民歌风格的主题是作者和鲁宾斯坦于 1873 年在郊外从农民那里搜集来的，用以悼念亡友，之后有 11 个变奏。第二部分"变奏终曲与尾声"，先是活跃的快板，强有力的变奏，接着出现以第一乐章的第一和第二主题相结合的乐思片断，当转入生动的行板时，大提琴和小提琴再度奏出第一乐章的第一主题，这时，悲剧性气氛逐渐增加，最后钢琴肃穆地奏出葬礼进行曲，把人们带进了无限惋惜和惆怅的境界。

挪威作曲家格里格创作的室内乐作品比较少，包括 2 首弦乐四重奏、3 首小提琴奏鸣曲和 1 首大提琴奏鸣曲。2 首四重奏中的《F 大调弦乐四重奏》，写于 1892 年，尚未完成作者便去世了。未完成的部分由格里格的朋友伦特根（J.Rntgen 1855 — 1932）续完。所以一般所说的格里格弦乐四重奏，都是指《g 小调弦乐四重奏》，作品 27（1878），这首作品是献给他最好的朋友、德国小提琴家海克曼（R.Heckmann 1848 — 1891，海克曼四重奏团的首席和领导）的。这是一首很有魅力的并且具有浓厚挪威民族特色的作品。

## 第五节　浪漫主义时期的弦乐教学及理论研究

### 一、小提琴的教学及理论

19 世纪有许多小提琴教师编写了教材和论著，贝里奥、顿特、施拉迪克、塞夫契克等一代宗师都有代表着各自学派小提琴教育、演奏和理论研究成果的一整套体系性教材。

帕格尼尼的《24 首随想曲》形式工整、旋律优美，具有高度的技巧性，至今仍是检验一个小提琴家演奏技艺的尺度。

斯波尔的《小提琴教程》（1832）把技术和音乐结合起来训练，侧重于从艺术角度来培养学生，这种重艺术表现的教学法，对后来的约阿希姆和奥尔影响很大。

马扎斯的《75 首练习曲》，作品 36 流传至今，一般用作练习克鲁策尔和罗德练习曲之前或同步的教材（很多小提琴教育家编订过这部教材的弓指法，或出版过教学示范音像制品）：第 1 — 30 课是"特殊练习曲"，第 31 — 57 课是"华丽练习曲"，第 58 — 75 课是"艺术家的练习曲"（在风格、表达和技巧目的上类似罗德的《24 首随想曲》）。这些练习曲的特点是将基本训练与音色美和旋律感结合起来，在注意到左手发展的同时，特别重视运弓的技术和模拟歌唱风格的演奏法，是

一本比较优秀的教材。

罗威里的《12 首随想曲》(作品 3)至今仍被各国音乐院校作为罗德和顿特练习曲的辅助教材来使用,其重点放在左手问题上(尤其是训练手指的伸张、收缩、音准和把位活动),但没有忽略弓法技巧。丹克拉的练习曲,如作品 73、90、122、128 等,如今作为辅助教材还在使用,他还写了一本《小提琴演奏法》和一些理论著作。

贝里奥著有多种教科书,其中包括《小提琴演奏法》(1858)和《超绝小提琴教程》(1867)等。他的这些教科书详尽地阐述了他个人的教学体系——这是他在经过仔细地研究巴约的教学法,又能大胆地摆脱其中的保守观点,并吸取帕格尼尼新技术的精髓基础上形成的教学体系。贝里奥首倡固定唱名法训练听觉和视谱,重视学生音乐能力的发展,并处处警惕他的学生受他本人的影响,这些在当时都是难能可贵的。

德国小提琴家、教师开塞 (H.E.Kayser 1815 — 1888)所作的《36 首小提琴练习曲》(作品 20)流传很广,是小提琴优秀的教材之一,他还写了一本《小提琴演奏法》。

维尼亚夫斯基的《现代教程》(作品 10)和《为两把小提琴的随想曲》(作品 18),像帕格尼尼的随想曲那样,既有全面的技巧,又有充实的音乐内容,成为当今小提琴高级教材。同样用作音乐会演出的优秀曲目而广泛流传。

19 世纪后期,在塞夫契克等革命性的专门练习出现之前,练习曲大体上形成一个相对共同的架构(除了霍曼、法拉拉、山道尔等入门程度的教材各国有自己的不同特点之外),人们是按照以下所列的教材配合着乐曲和音阶学习小提琴的(所列教材在各级内部互相穿插、互相补充,不同的教师各有侧重):

初级 :沃尔法特《小提琴练习曲 60 首》(作品 45)、开塞《36 首小提琴练习曲》(作品 20)、马扎斯《75 首练习曲》第一册' 特殊练习曲 "(1 — 30)、顿特的作品 37(俗称小顿特)。

中级 :克鲁策尔《42 首练习曲》、马扎斯的《75 首练习曲》第二册' 华丽练习曲 " (31 — 57)、费奥里洛的《36 首随想曲》、罗威里的《12 首随想曲》(作品 3)。

高级 :罗德《24 首随想曲》、丹克拉的练习曲(作品 73)、顿特的作品 35《24 首练习曲与随想曲》、加维涅的《24 首日常练习》、维尼亚夫斯基的《现代教程》(作品 10)和《为两把小提琴的随想曲》(作品 18)、帕格尼尼的《24 首随想曲》。

卡尔·弗莱什把 19 世纪后期演奏技术教学法的发展主要归功于顿特、施拉迪克和塞夫契克。顿特的作品 37(俗称小顿特)是练习克鲁策尔和罗德练习曲的预备教材,填补了过去从开塞练习曲到克鲁策尔练习曲之间在技术上存在的差距,从而完成了自开塞、小顿特、克鲁策尔从初级到中级的系列教材。他的作品 35《24 首练习曲与随想曲》成为连接罗德与帕格尼尼之间的技术桥梁。这本被称为' 攀登艺术高峰的阶梯 '的《24 首练习曲和随想曲》是 19 世纪以来被公认的优秀小提琴高级教材之一,它几乎包含了帕格尼尼随想曲中所有的技术类型,只是难度低一点而已,如远距离快速换把、密集和伸张指法、两手的配合以避免滑音等,都是对小提琴演奏技术的新发展。

施拉迪克[①] 出版了许多小提琴教材,其中有 :《25 首大练习曲》、《小提琴技巧训练》(共 3册)、

① 施拉迪克(H.Schradieck 1846 — 1918)是德国小提琴家、教师。1854 年进入布鲁塞尔音乐学院师从莱奥纳德,4 年后毕业获一等奖。1859 — 1861 年在莱比锡从达维德进修。1864 年任教于莫斯科音乐学院,翌年回汉堡接替奥尔担任爱乐交响乐团首席。1874 — 1882 年任格万特豪斯管弦乐团首席和莱比锡音乐学院教授。1883 — 1889 年任美国辛辛那提音乐学院教授。1899 年移居美国,任教于费城音乐学院。

《和弦练习指南》、《音阶练习》、《手指练习》等，这些教材对发展小提琴演奏技术有良好的作用。

从19世纪80年代起，小提琴教学史又出现一个新的里程碑，这就是塞夫契克的一系列小提琴练习曲：《小提琴技术教程》(4册)、《小提琴弓法教程》(6册)、《初级半音体系教程》(7册)、《音阶与换把练习》、《双音练习》、《小提琴基础练习教程》和《小提琴旋律演奏教程》等。这些练习曲较前不同的是纯技术性的。塞夫契克周密详尽地分析了小提琴演奏的各种技巧，将技术训练提炼成左、右手的基本动作，然后系统地由浅入深地编起来，进行机械式的练习。这是一个革命性的尝试，它促使提琴家们去科学地分析演奏中的生理动作，探索一条能达到高、精、尖技术的新道路。自他的练习曲问世以来，许多小提琴家和教师受到很大的启发，仿效他的思路写出不少这一类型的教材，如施拉迪克、索列特、胡拜、翁得利切克、窦尼斯、卡尔·弗莱什、莫斯特拉斯等人的练习曲，对小提琴的技术训练起到了很大的促进作用。

这种纯机械化的训练，虽然能较快而扎实地提高演奏技术，但如果强调过分，则不但无益，反而有害，容易引导学生们对"技术至上"的片面追求，忽视了对音乐修养的提高。卡尔·弗莱什认为塞夫契克的练习曲，是医治技术缺陷的良药，但不是必不可缺少的粮食和维生素，不能每天大量地吃。这些练习曲最好能在一位透彻明了其功能的教师指导下，与其他练习曲很好地配合使用，或专为解决或纠正一种技术所用，那么，这些练习曲的效果是空前的。20世纪第二次世界大战之后，人们清醒地分析了这一技术训练体系的优缺点，给予了恰当的历史的评价。

19世纪末，德国学派的杰出代表约阿希姆的教学体系是十足学院派的。他以"一切从艺术需要出发"的原则来培养学生。他从不赞成单纯的技术练习，主张艺术和技术必须统一。他的三个重要的指导思想是：第一，小提琴家如果没有广博的见识，要想提高艺术趣味是不可能的。第二，表演中要如实地表达作曲家构思的风格和内容的要求。第三，具备能塑造艺术形象的技巧。约阿希姆对学生一向循循善诱，能够使学生身上形象思维和音乐理解两个方面的能力得到充分的发展，这正是他之所以称得上"伟大的教育家"的原因所在。当然如果用今天的教学观点来评价的话，这种由于偏重艺术表现，较少注意技术性的细节和训练方法的做法是不够全面的。

他与莫泽尔合编了一本《小提琴教程》，在此他建议采用固定调视唱的办法去提高初学者的听觉能力："特别重要的是，一开始就应该让学生的想像力得到不断的发展。他一定要唱呀，唱呀，一再地唱。塔尔蒂尼早就说过：'美妙的发音需要美妙的歌唱。'在初学者还没有学会用嗓子表达出自己的音乐想像之前，就让他在乐器上发出任何一个音也是不应该的[①]。"

## 二、中提琴、大提琴和低音提琴的教材及理论

（一）中提琴专业由于起步晚，所以教材不够完备，还难以系统化。而绝大多数的中提琴教材是移用现成的小提琴教材。19世纪专为中提琴写的教材有坎潘诺里作品11，《41首随想曲》，至今仍是中提琴的主要教材。

柏辽兹不仅以作曲家、指挥家的身份，而且也以评论家的身份(通过他的许多音乐论文和著名的乐器法论文)争得了中提琴在乐队中与其他乐器的同等地位。为了使管弦乐中的每件乐器都能清楚地听得到而又不压倒另外的声部，他极为重视弦乐各声部音响的平衡匀称。他反对在管弦乐队中使用"不合规格的中提琴"，赞成使用声音饱满响亮的乐器。在音乐论文中，他提到希望在

① 转引自[苏]拉阿本著、廖叔同译:《古今杰出小提琴家》,人民音乐出版社,1997年4月第1版,第161页。

巴黎音乐学院开设专业中提琴班。至于乐队的编制，特别是中提琴的数量，他赞成如果在第一小提琴 15 把、第二小提琴 14 把的情况下，中提琴的数量不应少于 10 把。

（二）德国大提琴家多特佐尔的教学活动和有说服力的出版物无疑成为当时最有权威性的大提琴活动，以他为创始人的德里斯顿学派造就了一大批第一流的大提琴家，成为巴黎之后的第二个中心。多特佐尔的教材有《大提琴教程》、《大提琴初级教程和 40 首练习曲》、《大提琴泛音教程》、《大提琴演奏实用教程》。在他的《大提琴教程》中所使用的持琴方法和罗姆伯格很相似（将大提琴夹在两个小腿之间而没有尾柱），但更为自如，而且握弓也更加松弛。法国大提琴演奏学派建议握弓的位置不要紧靠弓根，必须与弓根保持一定的距离。而多特佐尔《大提琴教程》中所使用的握弓方法则更靠近弓根，与我们现代的演奏方法很相似。看来多特佐尔是最早主张靠近弓根握弓的大提琴家之一。总的说来，他力图训练他的学生在整个运弓的各个部位都使用自然的动作，这一点与 20 世纪以后的演奏方法很接近。

多特佐尔的学生库默就像他的老师多特佐尔那样，写了的大量仍有着很高价值的教材，他的《大提琴教程》（附有 101 首优秀练习曲）、《10 首旋律练习曲》（作品 57）和《8 首辉煌练习曲》（作品 44），都被认为是大提琴教材中最优秀的练习曲。

波珀尔对大提琴演奏技巧发展的最大贡献是他在 1901 — 1905 年出版的《大提琴教程》，共有 4 册，每册有 10 首练习曲，这本教程是大提琴演奏艺术发展的重要里程碑，他在音乐和技术革新方面有很好的平衡，其中的许多练习曲都是为了解决在演奏他同时代人的作品，如舒曼、柏辽兹、李斯特、瓦格纳等人的作品时所遇到的技术困难而写的。这本教程至今仍然被世界各地的教师们广泛使用，我国人民音乐出版社已有出版。

俄国学派的创始人达维多夫，1888 年写出了《大提琴教程》的第一部分。他所编写的大提琴教材具有科学根据，是公认合理的大提琴演奏法，它在许多方面决定了以后大提琴教学思想的发展，这本教程已由我国人民音乐出版社出版。

（三）19 世纪以后，由于演奏技术大大提高，出现了像德拉戈涅蒂、波泰西尼、西门德尔等低音提琴演奏大师，人们才开始编写正式的低音提琴训练教材。19 世纪初，德国音乐教师约瑟夫·弗洛里赫（J.Frohlich 1780 — 1862）曾于 1829 所著的《低音提琴教程》是德国最早的音乐学校使用的启蒙教材。1850 年兴德尔（J.Hindle）著有《低音提琴演奏理论》。1869 年波泰西尼所著《低音提琴演奏法大全》等是其中的代表，逐渐形成了系列的教材。不过，由于为期不长，新教材又不断出现，而对现有教材还缺乏权威性的定论，所以，不像小提琴那样成为相对固定的系统。低音提琴的重要教材，大体上是以下四种：

1. 西门德尔

西门德尔所著《最新低音提琴演奏法》（上、下册）曾经一再出版，至今仍被作为主要教材而广泛使用，其特点是非常简练，所以每一个进程一定要认真练好，尤其是在把位方面的训练要求很高，只有这样才能真正地获益。

2. 南尼

南尼（E.Nanny）所著的《四、五根弦低音提琴教学大全》（上、下册）。这本书提供了各种指法和音阶练习，比较有系统。

3. 彼利

彼利（I.Bille）所著的《四、五根弦低音提琴新演奏法》，共 7 册。这本书特别注重弓法训练，指

法采用 1 — 3 — 4，而不采用 1 — 2 — 4，这里还提供了很多有效的练习曲。

4. 蒙塔格

蒙塔格（L.Montag）所著的《低音提琴教程》，共 4 册。这本书和西门德尔的相似，但涉及范围宽广得多，更现代化。

只用这四种教材，当然是远远不够的，还需要补充更多的教材，除了这些属于正规训练演奏技术之外，组成低音提琴教材的重要部分，是乐队困难片段曲集，这是其他弦乐器教材所很少注意的部分，齐默曼（O.Zimmerman）就是专门从事编定乐队分谱的弓法和指法工作的。他所编著的《乐队困难片段曲集》收集了从巴赫到斯特拉文斯基三百多年来乐队中有关低音提琴的演奏困难片段。练习这些片段不但能提高演奏技术，而且为直接参加乐队演奏是极好的准备，这对年轻、缺乏经验的新手是有很大帮助的。此外，有关演奏爵士乐方面的教材也是需要掌握的，美国的爵士乐演奏家雷·布朗（Ray Brown）的教材就很全面。

## 第六节　浪漫主义时期的弦乐艺术风格和演奏美学观点

法国大革命导致了封建宫廷的衰落，也摧毁了欧洲延续几百年的音乐保护制度。从 19 世纪初开始，私人赞助艺术事业的风潮出现衰退的迹象，虽然某些贵族仍然保留有他们自己的乐队，但是对独奏家的支持就很少了。音乐家摆脱了宫廷附庸的地位，他们必须面向音乐会听众和音乐爱好者的需求，他们必须与出版商打交道。在这一过程中，他们获得了自由，但却失去了在社会中明确的地位，使他们中的一些人不是自己去找有钱人赞助，就是自己负担自己的开销。除了像斯波尔和帕格尼尼这样一些著名的演奏家以外，大部分音乐家或陷入生活贫穷，或在精神上处于远离社会人群的孤独境地。例如巴黎音乐院就从来没有支付给任何一位优秀的独奏家一点演出酬金。卡尔·弗莱什在他的回忆录中告诉我们，直到 1890 年之后，情况才稍有好转。乐队也受到同样经济困难的命运，他们不能进行足够的排练，乐队的编制很少超过 30 人，而且没有指挥，只能由首席小提琴带领着大家演奏，总的来说乐队演奏水平是较低的。因此在这种状况下，贝多芬的交响曲首次演出时没能受到人们的欢迎，这是不足为奇的。19 世纪初的听众只对炫技性的小提琴演奏感兴趣，对其他一切都很冷淡。

浪漫主义时期是弦乐艺术空前繁荣的时期。这期间演奏舞台上有三个流派（法、比学派、帕格尼尼为代表的炫技派和德国学派）最引人瞩目，他们的审美观点自成体系，业绩辉煌，相互对峙，影响深远。法、比学派的兴起，正值欧洲音乐发展史的浪漫主义大发展时期，他们遵循了浪漫主义、现实主义的表演美学原则，在继承了维奥蒂建立的古典传统的同时，吸取了帕格尼尼的技术成就，培养出一代又一代的世界一流的演奏家和教师 维奥当的演奏，不但技巧完美，而且气势雄伟、灵感层出不穷，处理作品层次鲜明、有立体感。我们从维奥当一生的艺术经历中看出他先后受过各种流派的影响，而这些美学观点彼此并不相同的流派影响，通过他自己不断的吸收和消化，最终建立起他本人独有的艺术原则，他是那些在 19 世纪中期为小提琴演奏艺术奠定现实主义表演原则演奏家们的先驱者。维奥当虽然是一个十分愿意炫耀辉煌技巧的浪漫主义者，但同时他也是一个演奏格调雄伟崇高，能使情感服从于理智支配的古典主义者。维奥当所处的时代是浪漫主义冲击古典主义的时代，艺术界有一种内在的分歧，因而使他的审美观点具有两面倒的倾向。

在帕格尼尼之后，维尼亚夫斯基堪称一代大师。他的审美观显然是扩展了，他具有法兰西的

优雅气质和斯拉夫的热情澎湃这两种民族的传统风格。他的演奏以技巧辉煌、热情奔放、风格华丽著称，既能展现惊人的技巧之光彩，也能在歌唱性段落催人泪下。他的创作继承了帕格尼尼的浪漫主义炫技手法，并揉进了斯拉夫民族的因素，改变了单纯以绝技媚人的审美习俗。他的玛祖卡、波洛奈兹是小提琴演奏波兰化的代表作，其旋律充满真挚的抒情性，并且体现出波兰民族音乐风格，被誉为小提琴的"肖邦"。

浪漫主义后期，作为演奏的审美观亟待吸收时代的新营养，创造出新的审美境界。怎样才能突破旧的框架，创造出新的审美观念，这新的审美观念又是怎样的等一系列问题，提出来要求解答。真正历史地解决了这些问题的是伊扎依和克莱斯勒。伊扎依与弗兰克、肖松、圣–桑、福雷和德彪西等作曲家交往密切，自然是他接受后期浪漫主义美学观点的重要条件。他在小提琴上写出的《6 首无伴奏奏鸣曲》是开创了演奏审美的一个重要天地。后期浪漫主义的敏感、冲突、戏剧性和想像力，像风暴一样能够席卷了古典主义演奏美学中的全部宁静和平稳。伊扎依创作的音乐充满了张力与威严，有巨人般的气概，他虽同样具有优美和诗情，但是他那火热的感情使人内心燃烧为 20 世纪所罕见。"我一生中从未听过像他这样有独特性格的演奏家"（卡尔·弗莱什语[①]），伊扎依的雄狮般的音乐形象和深刻而感人的戏剧性为提琴音乐演奏的审美观念开创了新的一页。

总之，法、比学派的演奏风格是感情细腻，音色妩媚，典雅轻巧，富有情趣。它主张内容与形式并重，在追求完美的演奏技巧的同时，致力于表现蕴藏在作品中的思想感情，使提琴演奏艺术具有更高的美学价值。也正因为如此，这个学派创造出相当辉煌的成果，大大推动和繁荣了 19 世纪的器乐音乐，所以，法、比学派在弦乐艺术发展史上占据了无可争辩的地位。

以帕格尼尼为代表的炫耀技巧的浪漫主义演奏流派并非在法国学派衰落时兴起。帕格尼尼在意大利准备了近 20 年，终于跨过了阿尔卑斯山，蓄意征服整个欧洲，他头一个较量的对手就是正当强盛的法国学派。他的审美观与法国学派的观点几乎针锋相对。对于情感表达，法国学派着重内在含蓄地，并带有一定的客观性倾向；而帕格尼尼则是惟情主义，任凭情感的驰骋、夸张、渲染，以致使人为之神迷。对于技巧的运用，法国学派主张尽可能与优雅的趣味相结合，而不是单纯炫技；帕格尼尼则最充分地发挥了乐器的性能，达到了随心所欲的自由境界。他整理、集中、应用、提高并发展了前人的一切演奏技术，以达到上述情感表达的目的。对于风格趋向，法国人以温文典雅为当时的主要风格，虽有大胆和直率的风貌也是以均匀和严整为准绳；帕格尼尼的演奏风格是烈火一般的激情、出神入化的意境、抒发不尽的感慨、丰富的想像力、强烈的戏剧性对比、离奇曲折的情节结构再加上无与伦比的卓绝技巧，无不是浪漫派一家独有。他以惊动世界的超人胆识树立起这一全新的、以狂热激情为基础的审美观，这一审美观所焕发出来的奇迹般的演奏把欧洲所有的音乐厅和剧场几乎都震荡了起来，卷起狂热的巨澜。

在"帕格尼尼冲击波"激发下，以高度发挥演奏技巧来表现个人才气的炫技派潮流涌现出来，弥漫了整个欧洲，影响到大提琴家、低音提琴家，甚至钢琴家和作曲家，汹涌澎湃的激情，凭着自己炽烈的感情刺透人的内心，用新鲜的想像净化人，都以惊人而丰富的技巧来演奏和创作。新奇可喜的形象，大胆透顶的即兴发挥，变化无穷的辉煌的灵魂——这就是浪漫主义的表演艺术。这个时代的演奏能手，不论多么复杂而多样的音阶、辉煌的急奏、热情的歌唱，还是形形色色的特技效果，他们无所不备。但同时属于帕格尼尼这炫技派的大演奏家，几乎毫无例外地都在追求他们

---

① 转引自韩里《审美较量与演奏者的成就》——弦乐艺术的根基之二，《中央音乐学报》1989 年第 2 期，第 70 页。

无限向往的特技效果，甚至把如何深刻表现音乐内容的问题扔在一边，难免也会带有一定的片面性。当然这种充分发挥乐器的种种鲜明而闪闪发光性能的炫技表演与当时听众的审美需要是分不开的。

德国的演奏学派是在完全区别于以上两个学派的特殊社会条件下形成的，他的演奏审美观坚实地根植于自己的土地上。在浪漫主义思潮影响下的德国音乐家们寻求自己民族意识的时候，很大限度是在理想主义的范畴之内。法国大革命震荡着整个欧洲，当人们往前看的时候，这个大革命的回光却照亮了德国人过去走过的路，音乐家们骤然发现，他们的祖辈巴赫音乐里的理想主义的雄辩力量和他们所寻求于现实之中的东西是如此共鸣。回顾历史，把本民族的理想主义精神在浪漫主义时期再现，是德国当时一大批音乐家（舒伯特、门德尔松、舒曼，勃拉姆斯等）共同的审美倾向。在他们看来，音乐中没有理想主义的精神，就称不起为音乐艺术，理想主义表达是音乐的天职，这个当时作曲家的精神支柱同样支撑着演奏审美的存在和发展①。绝对地反对炫耀技巧，成了德国音乐家们的共同信念。音乐，这高尚无比的艺术，表现的是高尚的理想和心灵，除此之外其他都是多余的。随之产生的是严肃地在审美上自我苛求，这种内省的审美特征使他们创造出具有高尚深刻感情的艺术。因此，从内心深处挖掘美，这一特点极大地影响了德国演奏学派的风格和审美观。

从卡塞尔学派的创始人斯波尔到莱比锡的小提琴教育家达维德，然后到新柏林学派的代表人物约阿希姆，德国学派以其高尚的艺术趣味，独树一帜的表演美学观点，为 19 世纪下半叶小提琴演奏艺术的蓬勃发展，作出了独特的贡献。斯波尔从埃克那里继承了曼海姆学派的基本原则，坚持罗德纯正的演奏风格，再加上自己的特点，后来逐渐形成自己的独特风格。他虽然有高超的演奏技术，但一向反对靠卖弄技巧取胜，反对帕格尼尼那种特技表演。他的演奏风格是音色优美而纯净，弓法清晰，表情典雅，考虑周密。气度高尚、艺术完美这八个字可以概括他演奏的一切。他向来追求表达出人类最纯洁、最真诚善良的感情，不喜欢让声音滑来滑去，或随便给旋律加点装饰音那种‘哗众取宠’的表演方式。他尽量不使用弹跳一类的弓法，是纯粹的‘学院派’风格。与此同时，他坚持听众应当完全认真地听音乐家的演奏，这有助于建立起社会对音乐和音乐演奏从未有过的尊重。

约阿希姆的演奏风格严谨、崇高而宏伟，富有高贵的气度，使人听起来沉醉在一片庄重温厚的安宁气氛之中。他的审美成就绝非轻易取得的，他曾追随过法国古典学派，深受维奥蒂、克鲁策尔、巴约和罗德的影响。1843 年到莱比锡之后，在门德尔松、达维德和教他作曲的豪普特曼这几位学识渊博的音乐大师尽心的指导下，迅速成长起来。他成熟时期最早的艺术实践经验是在李斯特手下担任魏玛宫廷管弦乐团首席时取得的。但由于他与李斯特在艺术审美观上的尖锐矛盾，迫使他和这位追求‘新音乐’的技巧大师决裂。之后他结识了舒曼和勃拉姆斯，与他们成为了知交。他这种在艺术审美上不断追求的精神，使得他的演奏和教学都有很高的水平，他为捍卫自己的理想一向坚持原则，从未在艺术原则问题上让步，他心目中感到最崇高而美妙的是经典作品，至于浪漫主义炫技性的曲目只不过是采用其某些表现手法而已。他给当时的欧洲以至今天的世界，在解释古典主义和浪漫主义的独奏和重奏作品的深度上树立了榜样，在演奏审美观上体现了德国演奏学派的精髓。

---

① 转引自韩里《审美较量与演奏者的成就》——弦乐艺术的根基之二，《中央音乐学报》1989 年第 2 期，第 68 页。

德国学派在总体风格上讲究严谨、端庄，注重艺术表现，强调作品内涵。当然德国学派由于偏重艺术表现，极少注意技术性的细节，也不讲究训练方法，用今天观点来看这种缺乏技术训练的做法是不够全面的。

俄罗斯学派在形成之前曾受到各个学派的广泛影响。18 世纪的俄国，沙皇宫廷的演奏家大多是意大利音乐家，法国的罗德、维奥当、维尼亚夫斯基，后来是布拉格学派的劳乌勃和赫利马利以及匈牙利小提琴家奥尔等在俄国长期任教、演出和开展广泛的音乐活动，各种因素的整合，以奥尔为创始人的俄罗斯学派终于形成，并在 20 世纪初得到迅速地发展。

俄罗斯学派的演奏风格是气势宏伟，表情深刻，感情热烈奔放，技艺精湛辉煌，音色圆润，音量宏大，具有生机勃勃的现代音乐感，十分符合现代人的审美观念，在世界上影响广泛，足以和法、比学派媲美。

## 第七节　浪漫主义时期的作曲家对弦乐艺术的贡献

前面第四节已讲过，浪漫主义时期的弦乐创作，已出现了专业作曲家和弦乐演奏家的分流。这些作曲家中有的根本不会拉琴，有的会拉两下子，不过水平不算高，他们创作的大量弦乐作品经过历史的筛选，留下了一批精品，这些精品在 20 世纪的音乐舞台上占了相当大的比重。那么，这些对弦乐创作作出了很大的贡献的作品是怎么产生出来的呢？大抵有以下四种情况：

一、作曲家创作的灵感被某一位弦乐大师的精彩演奏所启迪，或受某位演奏大师的委托创作，并题献给这位大师的名作。像前面提到过的，许多作曲家为西班牙小提琴家萨拉萨特写下了至今仍为大家喜爱的乐曲，其中包括：拉罗的《西班牙交响曲》，圣-桑的《第三小提琴协奏曲》、《引子与回旋随想曲》及《哈瓦那少女》，布鲁赫的《苏格兰幻想曲》等。此外，题献给匈牙利小提琴家、作曲家、教育家约阿希姆的有布鲁赫的《g 小调第一小提琴协奏曲》，德沃夏克的《a 小调小提琴协奏曲》等；题献给比利时小提琴家、作曲家伊扎依的有弗兰克的《A 大调小提琴奏鸣曲》及肖松的《音诗》等；题献给大提琴家弗朗肖姆的有肖邦的《大提琴奏鸣曲》；题献给大提琴家费真哈根的有柴科夫斯基的《洛可可主题变奏曲》；题献给比利时大提琴家奥古斯特·托尔伯克的有圣-桑的《a 小调第一大提琴协奏曲》；题献给大提琴家菲舍尔的有拉罗的《d 小调大提琴协奏曲》；题献给创建"波希米亚弦乐四重奏团"的大提琴家维汉的有德沃夏克的《b 小调大提琴协奏曲》等。

但在这类情况中，也有令人感到遗憾的事：法国作曲家柏辽兹写过一首带有中提琴独奏的交响曲《哈罗尔德在意大利》(取材于英国诗人拜伦的叙事诗)。这首杰作的诞生正是帕格尼尼出的主意。帕格尼尼请柏辽兹为他专门写一首中提琴与乐队合奏的乐曲。不过，当作曲家把交响曲的第一乐章写好了给帕格尼尼时，因为其中使用了交响性的写法使帕格尼尼大为不满，嫌中提琴部分的休止符太多，炫技段落太少，没有演奏。不过当帕格尼尼听说这位作曲家经济上非常困难时，马上慷慨地拿出两万法郎，接济了穷困潦倒的柏辽兹。

匈牙利小提琴家、俄罗斯学派的奠基人奥尔在俄国音乐界受到人们高度的尊重，曾经与鲁宾斯坦兄弟、达维多夫、柴科夫斯基、塔涅耶夫、格拉祖诺夫等许多俄国音乐家有过密切的交往。这些俄国音乐家曾为奥尔写了许多作品，如柴科夫斯基的《忧郁小夜曲》和《D 大调小提琴协奏曲》、格拉祖诺夫的《a 小调小提琴协奏曲》、阿连斯基的《小提琴协奏曲》、塔涅耶夫的《音乐会组曲》等。奥尔与柴科夫斯基结下了很深的交情，但是，他却以"技术上不方便"及"篇幅过长"为由，一度

拒绝了柴科夫斯基献给他的《D 大调小提琴协奏曲》。这部作品就此搁置了两三年。到 1881 年底，俄国小提琴家布罗德斯基（A.Brodsky 1851 — 1929）克服了这部作品的一些技术难度，先在维也纳、随后又在伦敦和俄罗斯各地成功地进行演出，为此，柴科夫斯基便更改这部作品的题献，把它献给热情介绍这部作品的布罗德斯基。不过奥尔后来转变了他的看法，对此曲的独奏部分作了一些修改，于 1893 年公演并作为给学生的教材，作曲家也以他的修改本为最后定稿。

二、作曲家在演奏家的协助下写出不朽的名作。例如，作曲家门德尔松著名的《e 小调小提琴协奏曲》从 1838 年开始创作到 1844 年完成，在这 6 年的写作过程中，几乎没有一段音乐不是听取了莱比锡音乐学院小提琴教授费尔南德·达维德的意见而定稿的。作曲家勃拉姆斯在写《D 大调小提琴协奏曲》时，几乎每一句都与当时柏林音乐学院的院长，小提琴家约阿希姆仔细推敲过。由于两人在美学理想方面特别谈得来，他们之间建立起一种格外真挚的友谊。约阿希姆对勃拉姆斯后来的事业帮了不少忙，为了使人们认清他创作的价值付出了很多的劳动。勃拉姆斯的小提琴协奏曲在 1878 年秋天完成时，题献给了约阿希姆。1879 年元旦在莱比锡格万特豪斯音乐大厅初演时，作曲家亲自担任指挥，约阿希姆担任小提琴独奏。

三、作曲家为别的演出形式（声乐、钢琴、管弦乐或歌剧等）谱写的作品，后来被演奏家移植，改编或发展成适宜于弦乐器演奏的精品。其中一些旋律十分动听的歌曲，例如，舒伯特的《小夜曲》、门德尔松的《无言歌》、舒曼的《梦幻曲》和德沃夏克的《幽默曲》等被移植到小提琴或大提琴上来演奏，往往受到一般听众的热烈欢迎（这种移植有时候需要移调，有时候演奏家还会添加一点花奏，但是保留了原曲的旋律和结构）。勃拉姆斯最早为钢琴四手联弹写了 21 首《匈牙利舞曲》，其中的 7 首被约阿希姆成功地移植改编演奏，现在已经成为小提琴家们的保留曲目。此外，萨拉萨特等人对肖邦几首《夜曲》的改编，伊扎依对圣-桑的《圆舞曲风格的练习曲》的改编，以及海菲兹对里姆斯基-科萨科夫的歌剧《萨尔丹沙皇的故事》幕间曲《野蜂飞舞》的改编等，都已超出了单纯移植的范围，给人的感到好像本来就是为小提琴或大提琴写的独奏曲似的，他们与奥尔改编的一些独奏曲一样，具有非常好的舞台演出效果。

有些改编者花的功夫更大，连钢琴伴奏的音型甚至调性布局都有所变动，例如德国小提琴家威廉密（A.Wilhemj 1845 — 1908）改编的《圣母颂》、美籍俄国小提琴家阿赫隆（J.Achron 1866 — 1943）改编的门德尔松的《乘着歌声的翅膀》。恩斯特改变的舒伯特的《魔王》则另走一条路：他把这首著名歌曲中的四个性格不同的角色连同钢琴部分都用一把小提琴（无伴奏）以五种不同的音色与技巧表现出来，这首乐曲的演奏技术难度可想而知。像这一类充分展示弦乐器技巧的炫技性作品还有一批所谓《歌剧主题幻想曲》：先是帕格尼尼用罗西尼歌剧中的咏叹调或一些主要旋律，如三幕歌剧《摩西在埃及》中的祷歌《你光辉的宝座》，二幕歌剧《坦克列迪》中的咏叹调《如此激动》，二幕歌剧《灰姑娘》中的咏叹调《不会更忧郁》发展而成‘引子加主题与变奏’的幻想曲之后，这类型的创作蜂拥而起，光是以比才的四幕歌剧《卡门》里的几段主要旋律写作的《卡门主题幻想曲》就有萨拉萨特、胡拜和瓦克斯曼等人创作的；维奥当、维尼亚夫斯基、萨拉萨特以古诺的五幕歌剧《浮士德》的主题写的《浮士德主题幻想曲》，阿拉尔根据古诺的五幕歌剧《罗密欧与朱丽叶》的主题写的《罗密欧与朱丽叶主题幻想曲》等。

四、以抒发作曲家内心感受而不是与某一位演奏家有直接联系的室内乐作品的创作，这类作品也是作曲家表达最深刻和最个性化音乐思想的手段（参见第四节第五部分 —— 室内乐文献的内容）。

了解作曲家的创作，无论是为弦乐器写的室内乐作品、独奏小品，还是为独奏弦乐器与乐队写的协奏曲或其他类型的作品，不仅涉及到对作曲家和作品产生时代与环境等问题，还应该关注作品产生后的命运及它的演出、流传和接受情况，因为不同时代的演奏家对同一作品有极不相同的解释，它将直接影响作品的内容，同时，不同时代的听众对它的感受、审美和评价也是有很大的差异的。例如，舒曼的大提琴协奏曲，内容深刻、优雅安详，表现了浓郁的浪漫主义气质，并充分体现了大提琴独特的音色与表现力。但由于作品中没有大量的炫技段落，长期以来不为人们的赏识，直到20世纪经过西班牙大提琴大师卡萨尔斯扣人心弦的演出后，才使这部杰作获得了应有的地位。而柴科夫斯基的《第一弦乐四重奏》则因为首演时由于有奥尔领导的四重奏团精彩的演奏，而使大文豪托尔斯泰在第二乐章中被感动得流下了眼泪，从此这首作品不胫而走。理查·施特劳斯创作的以大提琴为领奏的交响诗《唐·吉诃德》，领奏部分写得很丰富，有许多创新，而作曲家本人又是优秀的乐队指挥，演出时自然把乐曲的特点发挥得淋漓尽致，因而成为当代大提琴家乐于演奏的作品。

# 第五章　20 世纪的弦乐艺术

## 第一节　20 世纪的音乐特点

20 世纪以来的音乐历史发展以流派众多、倾向不一和追求语言的标新立异为特征。绝大多数作曲家都在对传统音乐决定取舍的基础上探索音乐表现的新途径，各种风格的作品层出不穷。对比前几个世纪的音乐，不像 18 世纪古典主义、19 世纪浪漫主义一统天下，20 世纪的音乐是一个"主义"繁多的多元化时代，其变化空前剧烈，常常使人感到意外、惊讶，各种"主义"竞相争艳，既有 19 浪漫主义的延续，又有世纪之初的印象主义、表现主义以及接踵而来的原始主义、真实主义、未来主义、现实主义、新古典主义的纷纷出笼；1945 年以后，新花样更是层出不穷，序列主义、偶然音乐、具体音乐、电子音乐、简约派、第三潮流、新浪漫主义……一发而不可收。对于 20 世纪音乐文化中的变化，社会、经济和科技因素的作用很大。无线电、电视和高真度唱片、录音的不断进步，使各种音乐的听众人数空前激增。这些新科技使得从维瓦尔迪到普罗科菲耶夫的标准曲目广为传播，使得从较古的到当代的"严肃音乐"广为传播；也促使了大量包括布鲁斯、爵士乐、摇滚乐、商业化音乐以及所谓民间音乐等在内的"通俗"音乐的发展。

与传统使用的音乐表现手段相比，20 世纪音乐在作品的形式和表现手法上具有以下新的变化：

### 一、节奏

20 世纪的音乐抛弃了以有规律地不断出现重音为基础的格律式节奏，新的节奏自由多变，捉摸不定，有时频繁变换节拍，不限于二拍子、三拍子、四拍子的标准形式，或单一的节拍形式，作曲家探索了不对称节拍形式的种种可能，新型的节拍形式是以奇数为基础的，如五拍子、七拍子、九拍子，甚至十一拍子、十三拍子，有的有小节线、有的没有小节线。这样创新的结果使西方音乐获得了某些和亚洲、非洲节奏一样的复杂性和灵活性。如斯特拉文斯基和巴托克的音乐向人们展现了具有极大力量和紧张度的、有爆炸性的基本节奏。

如果说，过去的音乐经常从乡村舞曲和大自然风光中获取节奏的话，那么，20 世纪是从城市生活中狂热的步调，从高度工业化社会的激荡、嘈杂和日益复杂的节奏中找到了音乐的表达方法，也有的是从非欧洲的、特别是东方原始艺术、爵士乐以及欧洲古代自由诗中寻找不寻常的节奏。这种新的节奏更有动力，更有现代气息，节奏的新生是 20 世纪早期音乐取得的重要成就之一。

### 二、旋律

在 19 世纪，旋律经常是以由均匀的韵律分开的 4 小节或 8 小节的乐句为基础，这种广阔的结构并不适合现代人的口味。现代作曲家不使用以前很普遍的匀称、平衡的反复，他们所采取的方法是在听众身上引起更快的感觉，一件事只说一次，而不是说四次，这样产生的旋律不流畅、不

对称、不呼应、不声乐化，很少曲线起伏，很多大跳进行，紧张而见棱见角，像电报似的简洁，有的还没有句逗，缺少规律。

20 世纪的作曲家极大地扩展了关于什么是旋律的概念，因此，很多在以前难以被认为是旋律的形式，今天已被认为是一个旋律了。

三、和声

20 世纪的作曲家在传统的三和弦、七和弦或是九和弦之上又加了一"层"或两"层"，形成极为不协和的 6 个音或 7 个音的结合。这些复杂的"摩天大楼"式的和弦频繁出现，增加了声音的体积，创造出了和声上的几个平面，使音乐带有更高程度的紧张性，这就是新时代在和声方面的成就。过去的音乐是和三度音程联系在一起的，为了从 18、19 世纪的音响中解放出来，作曲家寻觅构成和弦的其他方法，他们开始使用四度音程为基础的和弦，从以三度为基础的和声向以四度为基础的和声的转变，构成了 19 世纪音乐和 20 世纪音乐之间的重要区别之一。此外，还有五度、二度等音程的结合以及音块等。

在音乐历史漫长的进展中，有一个因素总是存在的，这就是：在不协和——紧张性的成分与协和——静止性的成分之间存在着明显的区别，协和是正常的，不协和只是暂时的动乱。20 世纪的和声已经丢弃了这种区别，20 世纪的作曲家解放了不协和的音。正如勋伯格所说："在泛音中，不协和的音出现的较迟，由于这个原因，人的耳朵对它们了解得较少。不协和只是相隔较远的协和。"[①] 换言之，区别是相对的而不是绝对的。

四、复调

19 世纪使用的是和声，20 世纪初期则突出了对位，浪漫主义作曲家从垂直的音群考虑问题，喜爱富于魅力的洪亮音响，20 世纪作曲家则大部分从水平的旋律线来思考，着眼于由几条旋律线、各种不同的调性紧密织成的复杂织体。这种织体的基础是不谐和的对位、客观性和逻辑性，由有力的节奏富于动力，以严密的技巧和理智的感情为其特点。

五、调性

20 世纪的音乐有的有调性，但不明确，有的虽仍有中心音，但自由地使用 12 个音级，没有自然音与变化音的区别，也没有大小调的区别，转调不必过渡，甚至不转调就引入陌生的和弦；有的没有调性，没有中心音，甚至音与音之间互不连贯，只是强调单个的、孤立的音响；有的使用教会调式，欧洲民间音乐音阶以及印度、爪哇、远东等各种音阶，或自己创造音阶（如巴托克、布索尼、梅西安等的音阶）。

六、配器

19 世纪的配器音响丰富，而 20 世纪喜爱较小的乐队和较为简朴的音响，这种音响结实、明亮、肃静。管弦乐队的音响更接近室内乐风格，突出个别乐器，这仿佛是现代作曲家对浪漫主义音乐及大型乐队的一种反映，这种乐队写作方法的决定性因素是向线性织体的转变，重新讲究各个

---

① 转引自约瑟夫·马克利斯著，刘克希译《西方音乐欣赏》，人民音乐出版社，1987 年 12 月第一版，第 530 页。

声部线条的清晰;弦乐组失去了作为乐队心脏的传统地位(这是因为感到弦乐的声音太有个性),以避免过分的浪漫主义倾向,注意力集中到更为客观的管乐器,对节奏的强调,使打击乐成为主要乐器,钢琴,在浪漫主义时代是一种出色的独奏乐器,20世纪在乐队里找到了自己的地位;20世纪的配器法中,不断寻找新乐器和新的发声器械(包括噪音),探索不寻常的演奏方法,发现独特的音响、色彩,如极端的音区、新的乐器组合,音色的重要性被提到前所未有的高度。

### 七、绝对音乐形式

20世纪的作曲家从浪漫主义前辈那里接受了绝对音乐的大型形式,如交响曲、协奏曲、奏鸣曲、弦乐四重奏及其他室内乐形式,他们使这些形式来适应自己的美学观点,此外,新古典主义作曲家还复兴了一些更古老的形式:托卡塔曲、赋格曲、帕萨卡里亚舞曲、夏空舞曲、大协奏曲、主题变奏曲、组曲以及维也纳时期的社交性音乐形式——嬉游曲和小夜曲。

## 第二节　20世纪作曲家对演奏技术的新探索

如果说从16世纪到19世纪,演奏技巧门类的扩展主要归功于演奏家们的创造力的话,那么,20世纪则似乎主要由"异想天开"的作曲家们来完成的。演奏家们所要做的事情好像就是怎么把昨天存在的技巧和曲目完成得更好,除少数对改编和创作有兴趣的大师们之外,大都认为探索新的技术是作曲家的事,跟自己没关系。

20世纪音乐的发展,与绘画艺术一样,可以用连续变化和多种状态并存来概括其特点,由此产生了许多新的弦乐演奏手法:

### 一、音准观念的变化

旋律和经过句中所运用的音阶开始跳出大小调的巢穴,出现五声音阶、欧洲民间音乐音阶、非欧洲民族的音阶、自己创造音阶等;琶音也不仅限于大小三和弦、减七和弦、属七和弦、半减七和弦,开始出现由四、五度重叠或其他音程构成的和弦;双音进行除了传统的(平行)三、六、八、十度以外,出现了平行四度、五度、二度、七度和同度进行;音律方面不光12个半音可以使用,还可以用三分之一音、四分之一音、六分之一音等微分音;大量使用不协和音、复杂多变的和弦、多调性甚至是无调性的写法,由此带来的左手手型、把位、指法、音准观念等一系列的变化。

### 二、节奏观念的变化

20世纪的许多弦乐作品中显示出的各种惊人的节奏设计,要求演奏者对复杂的韵律、多变的节奏组合所造成的无强弱规律和非强拍重音的演奏方法引起重视,有些作品中,甚至节奏具有主题的功能,取代了原来意义上旋律成为结构的基础。美国小提琴家、著名教师加拉米安与尼曼合著的《当代小提琴技巧》(两册)部分地反映了上述的这些新手法。

### 三、音色观念的变化

20世纪许多弦乐作品(如巴托克、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇等)在音色和力度方面具有粗犷、爆炸性的音响,干裂、敲击性即类似铜管乐的音色,要求提琴在演奏方法上与传统的发音、

运弓方法有所不同。力度对比已不像传统作品在段落间或句与句之间进行，或者有较长的准备，而是每个音上都有着巨大的起伏，伸缩性非常强，要求弓子的接触点和速度频繁地变化，还要配合千变万化的揉弦。由于力度变化的速度戏剧性地随着 20 世纪的音乐而加快了，力度和音色的结合有大量的可能性，弓的控制越来越难，迫使我们创造出新的方法来使用右臂。例如，意大利作曲家诺诺（Luigi Nono）的《变奏曲》（1957）中小提琴独奏部分的第 15 — 17 小节，在仅仅 10 秒钟长的 11 个四分音符里就有 12 的音高，每个音高有特定的右手发音法 ：（1）笛弓（bowed flautando）[①]；（2）靠近马子 ；（3）靠近马子笛弓（bowed sul ponticello flautando）；（4）拨奏 ；（5）规范演奏（bowed normal）；（6）靠近马子拨奏（pizzicato sul ponticello）；（7）靠近马子 ；（8）靠近马子笛弓 ；（9）规范演奏 ；（10）规范演奏 ；（11）靠近马子 ；（12）规范演奏。注意这个相继进行的变化包含三个方面，即弓与拨奏相对（握弓的变化），规范弓位与琴马相对（水平面的变化），规范弓压与笛弓相对（垂直面的变化）。

## 四、音源的扩大所带来的演奏方式方法的变化

音源的扩大的确是 20 世纪作曲家们的一大贡献。例如拨弦，过去不论左、右手指都是用指肚拨，现在可以用指甲去挑，还可以像琵琶那样用轮指挑，甚至可以用反复弹挑的方法（在匈牙利小提琴家拉卡托演奏吉卜赛音乐时我们可以看到用食指和中指反复弹挑 ；而在埃尔加的小提琴协奏曲中，用的指示是 pizzicato tremolando，意为演奏者要用手指疾速地‘扫弹’琴弦），还可以将弦提起来把指板打响。经过探索者们的努力，人们发现，从空弦到琴马中的任何地方（以至琴马后）都可以拉、可以拨，琴弦之外的琴体各个部位都可以成为发音的音源。例如，在提琴的面板、背板、侧板上用手敲敲拍拍，或是在琴马上用手指弹一弹 ；弓子不光是弓毛可以接触弦，把它翻过来，用弓杆在弦上奏出跳弓。再有用双手以外的人体其他器官（如声带或脚）发声与演奏结合，形成一种立体的多声部音乐（参见美国《弦乐教师协会》1993 年出版的《小提琴练习曲 16 首》）。例如，波兰作曲家彭德烈茨基在《广岛受难者的挽歌》（1960）中使用了 52 件弦乐器，乐曲以独特的音色著称，因此有人称之为‘音色音乐’，又以独特的弦乐织体而著称，有人称之为‘织体音乐’。全曲 8 分半钟，其中没有任何‘正常’的音响，它使用了几乎所有新发现的弦乐音响，特别是‘音块’写法 采用几十个相差四分之一音或半音聚集的厚密音群以及这种音群的滑奏，听起来像汽笛鸣叫，又像是喷气式飞机起飞时引擎的声音（见谱例 5–1，确切的音符见下方）。

谱例 5–1：

con sord.
S.p.
pp
mf
1. 2. …
12

① 笛弓（bowed flautando），即在小提琴上发出长笛似的音，或用弓尖以近指板的弓法演奏，或通过用泛音。

这部作品的第 1 页要求分成 10 组依次进入的弦乐，在他们的乐器上奏出“尽可能最高的音”(用很强的音量并保持 15 秒钟)，随后又要求演奏者“通过滑指产生相差四分之一音的很慢的颤音”。这部作品的总谱中有精细的记号，指示很多不同寻常的效果，如弓法、颤音、音群滑奏(mass glissdandos)、升高四分之一音或降低四分之一音、打击乐效果(这样的效果可以用弓杆或手指敲击小提琴面板来产生)、要在琴马与拉弦板之间演奏、节奏不准确的非常快的震音、要求演奏者把手指放在弦上离弓的接触点非常近的地方，从而使他的乐器产生出尽可能高的音，这样发出的音没有很精确的音高，但是音响带有与众不同的色彩。

从以上概括的 20 世纪作曲家们探索新的弦乐演奏技法中的主要四个方面，可以看出这些手法无疑丰富和发展了现代弦乐演奏技术，并有待于演奏家和教师们的进一步研究和总结。至于 20 世纪演奏家们在弦乐演奏技术上对传统的继承和发展情况，我们将放在第三节“20 世纪世界著名弦乐艺术家”的介绍中讲述。

## 第三节　20 世纪世界著名弦乐艺术家

### 一、小提琴家

20 世纪初期，小提琴演奏艺术的发展十分迅猛，其变化也极为丰富。当时以克莱斯勒等人为代表的新一代演奏大师们，在继承和总结了 19 世纪大师们的传统和经验以后，开始寻找一条适应新时代艺术环境和美学标准的发展道路，从而确立了 20 世纪小提琴演奏艺术的总体方向。这种总体方向中的一个最重要的特点，就是在科学的演奏方法下最大限度地发挥演奏家本人的风格和个性。正是在这种充分体现风格和个性的引导下，20 世纪才相继出现了一大批代表着各种不同流派和不同风格的伟大演奏家，其中包括克莱斯勒、蒂博、埃奈斯库、胡伯尔曼、布什、西盖蒂、津巴利斯特、埃尔曼、海菲茨、弗兰切斯卡蒂、奥依斯特拉赫、梅纽因、斯特恩、格鲁米奥等人，这些世界小提琴演奏艺术舞台上的璀璨巨星们，每一位都可以说是身怀绝技和光彩照人的艺术家，他们纷纷以自己所特有的精湛技艺吸引着来自世界各地的大批听众和崇拜者。

#### （一）法、比学派小提琴艺术更加灿烂的光彩

在世界小提琴演奏艺术中，法、比学派的小提琴家所起到的历史作用和现实作用都是举足轻重的。进入 20 世纪之后，在几位令世人震惊不已的小提琴演奏大师中，克莱斯勒极富创造精神的伟大艺术，是小提琴艺术史上具有根本意义的一次重要的转折。特别是在两个世纪之交，这种创造性使人们对小提琴演奏艺术的看法上有了彻底的改变，从而产生出了新的美学标准和新的观念；蒂博作为 20 世纪初期最有特色和个性的小提琴演奏大师，将法国小提琴演奏艺术提高到了一个引人注目的空前高度；埃奈斯库作为 20 世纪早期伟大的小提琴演奏大师，在他那卓越的演奏和创作生涯中，成功地将法、比小提琴学派的优良传统与罗马尼亚民族乐器富有特色的演奏技法相结合，开创了一条崭新的小提琴演奏艺术道路；格鲁米奥不仅在技术与风格方面继承了前辈比利时大师们的传统与经验，而且在精神实质和民族本性上也达到了高度的融合。紧接着，弗朗切斯卡蒂和内弗又以世间稀有的才华，赋予了法国小提琴演奏艺术以更加灿烂的光彩和辉煌的成果。

在整个小提琴演奏的历史中，恐怕没有谁能像克莱斯勒那样受到全世界人们的爱戴和尊敬

了。他是 20 世纪第一位通过直觉预感到在演奏中需要更多地表达感情的小提琴家。他的演奏之所以能够抓住听众的心，不仅是通过他的演奏技巧，还在于他的演奏具有敏锐的活力、幽默感和动人的感情，即把声音、技巧和表达能力融合在一起。克莱斯勒与伊扎依、埃尔曼以及后来的蒂博、海菲茨、奥伊斯特拉赫，虽然各有不同，但是他们有着共同的特点，那就是他们代表了 20 世纪的小提琴演奏艺术，代表了 20 世纪演奏中新的美学观念，历史证明。

1. 美籍奥地利小提琴家、作曲家克莱斯勒

克莱斯勒（F.Kreisler 1875 — 1962）出生在维也纳的一个医生的家庭里，父亲爱好音乐，能演奏小提琴和大提琴，对人文科学有着广博的兴趣，当时维也纳的有识之士常常到他家聚会，家里还经常演奏室内乐，这种氛围无形中给幼年的克莱斯勒带来了深刻的影响。克莱斯勒 4 岁从父亲学习小提琴，进步神速。7 岁参加著名歌唱家帕蒂为儿童举办的联合音乐会演奏，同年被维也纳音乐学院破格录取，从赫尔梅斯贝格尔学习小提琴，同时还在著名作曲家布鲁克纳的班上学习和声，成为该院历史上入学年龄最小的学生。3 年以后，10 岁的克莱斯勒便以突出的才能和优异的成绩获得金质奖在维也纳音乐学院毕业。为了得到进一步的深造，克莱斯勒考取了巴黎音乐院的奖学金。当时的巴黎音乐院声名显赫，这里聚集着代表法、比学派的许多优秀教师。克莱斯勒投奔在名师马萨尔门下，这位了不起的比利时小提琴家曾是法、比小提琴学派创始人之一，克鲁策尔的学生，同时又是维尼亚夫斯基、萨拉萨特、马尔西克、里斯[①]、翁得利切克等人的老师。这样，克莱斯勒成为他的学生，也就顺理成章地纳入到这个光辉而具有伟大传统的法、比小提琴学派阵容当中了。克莱斯勒在巴黎音乐院良好的艺术氛围中除了跟随名师学习小提琴以外，钢琴等其他副科的学习也取得了十分显著的成绩，特别是跟随作曲家德里布（L.Delibes 1836 — 1891）学习作曲课程，使得他受益匪浅，为他日后从事音乐创作打下了良好的基础。两年以后，12 岁的克莱斯勒参加巴黎音乐院举行的小提琴比赛，战胜了 40 余位比他年长的选手，赢得了第一名，并摘取了学院设立的罗马大奖。

1888 — 1889 年，13 岁的克莱斯勒同钢琴家罗森塔尔（M. Rosenthal 1862 — 1946）合作赴美演出。回到维也纳后，根据家里的意图要完成他的普通教育和正规学业。克莱斯勒在医科大学预科读了两年，还加强了拉丁文、希腊文、数学等自然科学基础课程的学习，后又去巴黎和罗马学习美术、雕塑和艺术史。广泛的学习涉猎，使他不仅培养了对文学艺术终生不渝的爱好，还能够流利地讲出数种现代欧洲语言，阅读古希腊和古罗马的原文经典。他虽然兴趣广泛，过着多少有几分像吉普赛人的流浪生活，但仍经常和维也纳的艺术圈子保持密切的联系，与勃拉姆斯、沃尔夫、勋伯格这些音乐家交流艺术见解。1895 年他在军队中服兵役，复员后决心重返乐坛。“因为我拉小提琴我才是克莱斯勒，我坚信这一点。”[②] 克莱斯勒后来回忆道。经过 8 个星期的潜心练习，恢复了演奏技巧 。1896 年他申请加入维也纳歌剧院乐队未被接受，原因据说是‘视奏能力欠佳”。但两年后他在维也纳和柏林的演出却引起了轰动。1898 年 1 月 23 日，克莱斯勒首次在维也纳公演，由汉斯·李希特指挥，维也纳爱乐乐团协奏，演奏的是布鲁赫的《第二小提琴协奏曲》，评论界对他的辉煌技巧和甜蜜的声音留下了深刻的印象。但是他一生中的决定性时刻是一年后的 1899

---

① 里斯（F.Ries 1846 — 1932），德国小提琴家、作曲家，出生于音乐世家，曾先后受学于马萨尔和维奥当，1868 — 1870 年间曾在欧洲举行了一系列成功的音乐会，后因左手神经麻痹而终止了辉煌的演奏生涯，转而从事音乐出版事业。作品有：4 首小提琴组曲（至今仍为许多小提琴家喜爱演奏的曲目）、2 首弦乐四重奏、1 首弦乐五重奏、小提琴与乐队《慢板与回旋曲》等。

② 转引自王玉恒著《弓弦上的辉煌》，文化艺术出版社，1997 年 9 月第一版，第 32 页。

年 12 月 1 日，尼基什邀请他作为独奏家在柏林爱乐协会的音乐会上演奏门德尔松的小提琴协奏曲，观众席上的伊扎依起立为他的演奏鼓掌，受到激励的听众也纷纷起立鼓掌，欢呼新一代大师的崛起。以后这两位伟大的小提琴家成为亲密的朋友，伊扎依把他的 4 首无伴奏奏鸣曲献给了克莱斯勒。

1900 年，克莱斯勒再次赴美，在著名的卡内基音乐厅举行了令人难忘的音乐会。他演奏的塔尔蒂尼著名的《魔鬼的颤音》奏鸣曲轰动了整个音乐厅，而由他本人为这首奏鸣曲所谱写的华彩乐段也由此而名扬天下，成为后代小提琴家学习和演奏的理想篇章。1902 年，克莱斯勒访问英国也获得了巨大的成功。这一年，他与头脑睿智、意志坚定的哈里特·拉伊丝结婚，也帮他改掉了身上懒散的习气，建立起成功事业的基础，他们白头偕老，一直过得很幸福。1910 年 11 月 10 日，克莱斯勒在英国作曲家埃尔加亲自指挥伦敦交响乐团的协奏下，于伦敦皇后大厅首演了题献给他的那部伟大的小提琴协奏曲，盛况空前，在世界小提琴艺术史上又填写了值得纪念的一笔。由于他卓越的演奏艺术，英国爱乐协会特授予他“贝多芬金质奖章”。1914 年，第一次世界大战爆发，他再次被召回国服役，不久就因伤退伍（关于这段经历，他曾写了一本回忆录《战壕里的四个星期》，1915 年在波士顿出版）。伤愈后，他以艺术为国效劳，举行过多次义演音乐会，募捐救济难民。1919 年大战后，克莱斯勒恢复了辉煌的舞台生涯，在纽约卡内基音乐厅举行了成功的复出独奏音乐会，随即旅行世界各地演出。克莱斯勒征服了整个世界。正如布鲁诺·瓦尔特所说：“克莱斯勒不是在演奏小提琴，他简直就是小提琴的化身。”① 克莱斯勒变成了家喻户晓的名字。1923 年他来到远东作了一次大规模的访问演出，在日本，他对当地的绘画和音乐产生了狂热的爱好。5 月份，他来到我国北京，演奏了贝多芬的《“克鲁策尔”奏鸣曲》、门德尔松的《e 小调小提琴协奏曲》和他本人创作的《中国花鼓》、《维也纳随想曲》等，给我国听众留下了深刻的印象。1924 年克莱斯勒重新返回巴黎，他受到公众热情的欢迎，听众为他“几小时热烈地欢呼”，这是一次令克莱斯勒十分激动的经历，法国的公众认为他是当时最伟大的小提琴家。1925 年他到澳大利亚和新西兰演出，他录制的唱片在世界各地都非常畅销，1925 年他与胜利唱片公司续订的合约，使他在 5 年之内可以得 750 000 美元，这是当时付给艺术家酬劳的最大数字。

后来他对旅行演出感到厌倦了，他到处受到欢迎，但是还没有自己的住所。1924 年克莱斯勒在西柏林一个叫做“绿森林”的安静住宅区购买了几英亩地，他和妻子把多年来从世界各地搜集的许多小提琴、珍贵书籍、手稿和艺术品都安置下来。但由于第二次世界大战迫使克莱斯勒离开柏林（他们夫妇早有预感，已把书籍转移到了英国安全的地方，“绿森林”的住所被炸成平地），1938 年，他加入法国国籍，随后他来到美国，并在 1943 年加入美国国籍。1947 年 11 月 1 日，克莱斯勒在卡内基音乐厅举行告别演出，白发苍苍的艺术家，炉火纯青的技艺，博得全场观众长时间的热烈鼓掌。克莱斯勒在纽约度过余生，他仍关注着乐坛的发展，不时发表一些简明中肯的评论。1962 年 1 月 29 日，在他 87 岁生日的前几天在纽约逝世。 克莱斯勒以他那动人心魄的魅力和具有传奇色彩的艺术经历，成为 20 世纪早期最活跃和最具影响力的小提琴艺术大师。无论过去还是现在，每当人们提起克莱斯勒，都会毫不犹豫地把它当作 20 世纪小提琴演奏艺术潮流的带头人。

克莱斯勒之所以在 20 世纪有着如此重要和显赫的地位，这里面既有历史方面的原因，也有

---

① 转引自王玉恒著《弓弦上的辉煌》，文化艺术出版社，1997 年 9 月第一版，第 31 页。

个人天才方面的原因。首先，应该说克莱斯勒的艺术是小提琴演奏艺术发展潮流中集中变化而产生出的突出个性代表。从上两个世纪来看，小提琴演奏艺术在经过维奥蒂、帕格尼尼、维奥当、维尼亚夫斯基、约阿希姆、萨拉萨特和伊扎依等意、法、德各个学派名家的不断发展、提高和完善，已经完成了一个飞跃性质变之前的巨大量变过程。而这种质变又最终要由一位划时代的天才来完成，这个天才人物就是克莱斯勒。他使得19世纪逐步完善的小提琴演奏艺术达到了新世纪的崭新高度，这也正是克莱斯勒作为新时代开路先锋的伟大之处。

克莱斯勒是一位博学多才富有创造力的艺术家，他的伟大创新主要体现在他更新小提琴演奏技术和演奏美学的观念上。从技术上来说，他在左、右手技术方面都有杰出的贡献，他对左手技术所作的最为重大的贡献就是关于揉弦技术的改进。在克莱斯勒以前，小提琴家们使用揉弦仅仅局限于慢速和抒情乐句当中。而克莱斯勒为了表达内心强烈的情感和生动的个性，他不仅在歌唱性部分而且在快速经过句以及分弓演奏的技术性片段中也不断使用揉弦技术①，给揉弦增添了另一种富于戏剧性表情的功能。对他来说，揉弦不再是为"偶尔润色"而使用的手法，而是构成小提琴最为有力的表情手段。这样他演奏出来的音乐无论快慢急缓，始终显得生动，充满活力和富有歌唱性，这种与众不同的手法成了识别他表演风格的标志之一。克莱斯勒左手技术的另一特点是强化了滑指技术的采用。在这个方面，他受到伊扎依的很大影响，并在此基础上大大向前发展了一步。他经常在优美如歌的旋律中最大限度地采用所谓滑音换把的独特指法，使歌唱性的乐句中充满了"叹息似的重音"，感情深邃，沁人心脾。克莱斯勒的这种极富韵味的滑指技法，后来在海菲茨的手上发展到了出神入化的境地，使得这种韵味无穷的表现手法成为20世纪小提琴演奏艺术中最有特色和最具代表性意义的技法之一。此外，克莱斯勒常用2、3指来代替4指按弦，使其获得音响上的最大强度和丰厚感。这些新鲜的表现手法和他那富有特色的重音及运弓方法结合在一起，使得他的音色显得异常甘美丰润，富于变化。克莱斯勒的右手技术是以自己独特的演奏风格而形成的，运弓和发音与所有小提琴家不同，他的运弓幅度不大，喜爱利用弓子的中间部分（这在很大程度上是由于他的手臂短），弓毛绷得紧紧的，弓速快而有力，并且得到快速揉弦的辅助调整。克莱斯勒在运弓上借助于表情滑指把这个音和另一个音分开，造成一种柔和的顿挫，右手重音往往有左手揉弦"推动力"造成的重音在同时出现，这种能力出神入化，常常使人感到生动异常。在克莱斯勒演奏的大量风格小品中，这些手法常常体现出丰富的舞蹈个性。

克莱斯勒除了是一位具有划时代意义的小提琴演奏大师以外，还是一位才华横溢的作曲家。作为作曲家，他创作有轻歌剧《苹果树开花》，2首弦乐四重奏和40余首短小精致的小提琴独奏曲，其中脍炙人口的有《爱之欢乐》、《爱之忧伤》、《维也纳随想曲》、《中国花鼓》、《美丽的罗斯玛琳》、《前奏曲与快板》、《宣叙调与随想谐谑曲》等。此外，他为贝多芬和勃拉姆斯小提琴协奏曲以及塔尔蒂尼的《魔鬼的颤音》奏鸣曲作了精彩的华彩乐段，并有大量改编曲传世。

2. 法国小提琴家蒂博

蒂博（J.Thibaud 1880—1953）。幼年从父学琴，9岁拜伊扎依为师，13岁进入巴黎音乐院有幸成为著名小提琴教授马尔西克的学生，1896年毕业时获一等奖。他的才华被科洛纳所赏识，1898年，作为科洛纳乐团的独奏家演出54场。尔后旅行欧美各国演奏，声誉与日俱增。在蒂博的演奏生涯中，有一段十分有意义而又影响广泛的经历，那就是与著名的钢琴家柯尔托（A.Cortot）

① 这种揉弦的速度很快，他的手指集中而有力地按在琴弦上，发出所谓金色的声音。

和著名的大提琴家卡萨尔斯（P.Casals）组成三重奏，一起合作了 30 余年，在此期间他们在世界各地举办了无数场令人无比怀恋的音乐会，这组三重奏以他们的辉煌业绩成为世界上最优秀的室内乐演奏团之一，也成为 20 世纪这种室内乐形式的先驱。自他们之后，海菲茨、A.鲁宾斯坦和皮亚蒂戈尔斯基，大卫·奥依斯特拉赫、里赫特和罗斯特罗波维奇等都组成了同样形式的三重奏组，并且在他们所开创的基础上继续向前发展，取得了更加辉煌的成就。

蒂博一生十分勤奋，直至晚年仍在演出和教学。作为 20 世纪早期的小提琴演奏大师，他在技术和表演风格上是独树一帜的，他的演奏文雅柔和，具有深切的歌唱性，手法精致，风格清新，音色温暖富有诗意，是一位气质朴实而又极富感染力的浪漫主义艺术家。他演奏圣-桑的《b 小调第三协奏曲》、《引子与回旋随想曲》，拉罗的《西班牙交响曲》和弗兰克的《A 大调小提琴奏鸣曲》等作品，意境深远，韵味无穷，被音乐界公认为最佳的范例。他的教学成绩也很显著，杰出的小提琴家弗朗切斯卡蒂、内弗（G.Neveu）、安泰尔（J.Antal）、安德拉达（J.Andrada）、吉特利斯等，都出自他门下。20 世纪 40 年代初，蒂博与优秀的法国女钢琴家玛格丽特·隆一起创办了以他们的名字命名的音乐学校和音乐比赛。1943 年举办了第一届玛格丽特·隆-雅克·蒂博国际音乐比赛（两年举行一次），如今这项比赛已经成为具有广泛影响的国际比赛。他曾多次环游世界，1936 年曾到我国上海演出。1953 年 9 月 1 日赴远东演出途中，因飞机失事遇难，享年 73 岁。

3. 罗马尼亚小提琴家、作曲家、指挥家和教育家埃内斯库

埃内斯库（G.Enesco 1881 — 1955）4 岁起跟一个有名的民间艺人基奥路学拉小提琴，童年时就会作曲。7 岁升入维也纳音乐学院本科，从小赫尔梅斯贝格尔学习小提琴，从福克斯学习和声及作曲，并从老赫尔梅斯贝格尔学习室内乐，1894 年自维也纳音乐学院毕业时，已被视为成熟的艺术家。但他并不满足，又于翌年来到巴黎音乐院从马尔西克继续学习小提琴，从杜布瓦（Dubois）、马斯涅（Massenet）、福雷（Fauré）等人学习和声、对位及作曲。16 岁即以作曲家身份在巴黎崭露头角，举行了个人作品音乐会，此后他所作的《罗马尼亚音诗》、《田园幻想曲》、《E 大调第一交响曲》和歌剧《俄狄浦斯王》相继在巴黎演出。埃内斯库的小提琴演奏在马尔西克的调教下取得了很大的进步，1899 年在巴黎音乐院举行的一次重要比赛中荣获第一名。此时，18 岁的埃内斯库一跃成为当时巴黎最有影响的青年小提琴家之一。在一次盛大的演出成功之后，埃内斯库得到了罗马尼亚艺术家捐赠给他的一把斯特拉迪瓦里名琴。从此，这把名琴跟随着埃内斯库在欧洲巡回演出，使得这位伟大的小提琴家的演奏如虎添翼。

作为 20 世纪早期伟大的小提琴演奏大师，埃内斯库在他那卓越的演奏生涯中，成功地将法、比小提琴学派的优良传统与罗马尼亚民族乐器富有特色的演奏技法相结合，开创了一条崭新的小提琴演奏艺术道路，并由此形成了自己的艺术风格。他所掌握的小提琴曲目数量惊人，其中包括从巴赫直至他本人创作的作品，并且几乎都可以不看乐谱、凭着记忆演奏；作为指挥家，他的足迹遍及欧美各国，并有着从托斯卡尼尼的手中接班指挥著名的纽约爱乐乐团的不凡经历；作为作曲家，埃内斯库被尊为新罗马尼亚民族乐派的开创者，他一生辉煌的创作为后人留下了歌剧《奥狄浦斯》、3 首交响曲、大提琴与乐队《交响协奏曲》、12 件乐器的《室内交响曲》、2 首《罗马尼亚狂想曲》、3 首小提琴奏鸣曲、2 首大提琴奏鸣曲、2 首弦乐四重奏等大量不朽的杰作；作为教育家，他是与奥尔、卡尔·弗莱什、塞夫契克等人齐名的小提琴教育家，是 20 世纪早期小提琴教学领域中十分具有影响力的人物。他一生中在鼓励青年和教学上花费了大量精力，曾在罗马尼亚及世界多所大学教授小提琴和作曲，培养出了像梅纽因、格鲁米奥、哈恩戴尔、吉特利斯这样一些在小提

琴艺术界中倍放光芒的人物。埃内斯库是一位极富修养的音乐家，由于在音乐学方面的著作，1932 年被接纳为罗马尼亚科学院院士。

4. 法国著名小提琴家弗朗切斯卡蒂

弗朗切斯卡蒂（Z.Francescatti 1902 — 1991）从小生活在一个音乐气氛十分浓厚的家庭，父母都是职业小提琴手。弗朗切斯卡蒂从幼年开始一直到他 20 岁为止，始终跟随他父亲学琴，从他父亲那里，他学习了小提琴演奏方面的全部知识和技能。他 5 岁即登台演奏，被称为神童。1918 年在马赛演奏贝多芬小提琴协奏曲，获得非凡的成功。尽管如此，1924 年他还是来到了巴黎去找著名的小提琴大师蒂博深造，蒂博不但在艺术上给他以帮助，而且还利用一些机会来尽力提携他，使他得以在巴黎有机会显示自己的才能。弗朗切斯卡蒂在蒂博的努力下，由音乐家协会发起的为他在大歌剧院举办的音乐会上一举成名。1826 年弗朗切斯卡蒂遇到另一为良师益友，就是著名的作曲家拉威尔，他曾随同拉威尔一起旅行演出，赢得了国际声誉，同时对开阔他的艺术视野帮助极大。他们曾在英国各地极其精彩地演奏了拉威尔的《茨冈狂想曲》，从此以后这首作品便成了他的保留曲目，他也成为这首作品的权威诠释者。回到法国后，弗朗切斯卡蒂受聘担任巴黎音乐师范学院的教授。1938 年在欧洲及南北美洲作长期的旅行演出；1939 年他来到美国，与纽约爱乐乐团在美国巡回演出，所到之处盛况空前，音乐界对他的评价很高，认为他是继蒂博之后又一位伟大的法国小提琴演奏家。弗朗切斯卡蒂到美国后，在纽约长期定居下来，在日后数十年的小提琴演奏生涯中，他一直作为法裔美国小提琴家活跃于世界乐坛。1953 年弗朗切斯卡蒂来到帕格尼尼的故乡，在热那亚歌剧院举行了帕格尼尼作品演奏会，轰动了意大利，热那亚市长立即邀请他于同年 10 月 12 日再赴热那亚，在杜斯宫举行盛大音乐会，使用当年帕格尼尼所使用的‘瓜内里’名琴演奏，并向全世界广播。

弗朗切斯卡蒂是一位在艺术上富有独特魅力和影响力的人物，是一位具有典型风格和惊人技艺的小提琴演奏大师，是继蒂博之后又一位在全世界掀起巨大波澜的法国小提琴家。不仅如此，由于他父亲的老师西沃里是帕格尼尼惟一的真传弟子，故此在现代小提琴演奏艺术中，弗朗切斯卡蒂便成了帕格尼尼演奏技艺的正宗传人。他的演奏一向以技巧干净、敏捷和辉煌著称。具体来说，他有着极其稳健的运弓和速度极快的运指技巧，异常纯净的音质和壮丽柔美的音色，由于他的运弓有着极佳的控制力和巧妙的力量分配，使得他的演奏既有气势磅礴的激情，又有感情甜美真挚的柔情。在他演奏的广泛作品中，最擅长的作品是法国作曲家的作品和帕格尼尼的作品。

5. 比利时小提琴家格鲁米奥

格鲁米奥（A.Grumiaux 1921 — 1986）是 20 世纪比利时最有成就的小提琴家。从比利时小提琴演奏艺术的历史发展来看，曾经有许多伟大而光辉的名字被记载在世界小提琴演奏艺术的发展史册上，特别是在 19 世纪，以贝里奥、马萨尔、维奥当、马尔西克、伊扎依等为代表的比利时小提琴大师，在世界小提琴演奏和教学艺术中辉煌一时，而到了 20 世纪就似乎失去了往日的风采。格鲁米奥在 20 世纪的现代小提琴演奏艺术中，是一位非常富有个性和特殊意义的小提琴大师，他是属于从贝里奥、维奥当到伊扎依这一条师承线上一脉真传下来的优秀弟子，他不仅在技术与风格方面继承了前辈比利时大师们的传统与经验，而且在精神实质和民族本性上也达到了高度的融合。这种融合统一的特征，使他成为 20 世纪比利时小提琴家中的璀璨之星。

格鲁米奥的外祖父是一个音乐爱好者、乡村乐队的队长，他幼年即从外祖父学琴。9岁入沙勒罗依（Charleroi）音乐学院学小提琴和钢琴，12岁入布鲁塞尔皇家音乐学院跟随伊扎依的学生杜布瓦学习，同时学习和声、对位法等作曲知识。1939年获'维奥当奖'和'普吕姆奖'，1940年成为比利时政府新设的'演奏荣誉奖'的第一名获奖者。毕业后到巴黎音乐院，拜著名小提琴家埃内斯库为师短期深造。1940年春天，格鲁米奥首次公开演出，由明希指挥，布鲁塞尔交响乐团协奏演奏了门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》。1945年第二次世界大战结束后，他与BBC乐团合作举行了在英国的首演，以后到各国旅行演出，名噪一时。1949年，继杜布瓦之后任布鲁塞乐音乐学院教授。1951年，年仅30岁的格鲁米奥担任'伊扎依国际小提琴竞赛会'评判委员，会后应比利时皇后之请，与著名小提琴家奥依斯特拉赫演奏了巴赫的《双小提琴协奏曲》，赢得很高的评价。1952年2月16日在纽约卡内基音乐厅演奏莫扎特的《第三小提琴协奏曲》，1953年4月9日在伦敦皇家节日大厅演奏贝多芬的《D大调小提琴协奏曲》，这两次演出都获得辉煌的成功。

格鲁米奥是20世纪一位技艺精湛、情感丰富的杰出小提琴大师。他的演奏无论在技术还是在艺术方面都具有引人入胜的特点和风格，他的音色既有着优雅纯净、绵延无尽的效果，同时又十分突出地体现了雄浑有力、炽烈果敢的气质。格鲁米奥对于20世纪作曲家所创作的优秀小提琴作品有着特殊的偏爱和兴趣，他不遗余力地通过演奏来向听众进行介绍和宣传，在他的演奏曲目中，现代小提琴作品占有相当大的比重，其中贝尔格、斯特拉文斯基、沃尔顿的小提琴协奏曲是他常常演出并深受听众欢迎的保留曲目。他录制了不少优质的唱片，其中最负盛名的有：巴赫的《6首无伴奏奏鸣曲和组曲》、贝多芬的全套小提琴与钢琴奏鸣曲（与著名女钢琴家克拉拉·哈斯基尔[Clara Haskil]合奏）。他拥有一把名为'梯坦'的斯特拉蒂瓦里小提琴，但在音乐会上通常使用一把1744年制造的瓜内里琴。

6. 法国女小提琴家内弗

内弗（G.Neveu 1919—1949）是20世纪小提琴艺术界中出现的盖世奇才，尽管她仅仅活了30岁，但她的演奏艺术不仅在法国小提琴演奏史上具有举足轻重的意义，同时也在20世纪小提琴演奏艺术中产生了很大的影响。内弗出生于音乐家庭的遗传因素，使得她的身上具有成为一名优秀小提琴家的全部必要素质和天才气质。当然，良好的教育和名师的培养也是她最终成才的关键。内弗曾在巴黎音乐院先后受教于著名小提琴演奏家和教育家弗莱什、埃内斯库和蒂博，从而系统地掌握了小提琴演奏方面的全部技艺和法、比学派的优秀传统。内弗是属于典型法、比学派演奏风格的代表，她的演奏非常具有感染力，技法极其灵巧、干净和辉煌，风格热情而又妩媚，充满着法兰西所特有的雅致、柔美和巧妙的意境。在她的演奏中，人们能够感觉到一种充溢着无穷魅力的过人天赋和对作品无比专注的激情。她的这一切富有灵感和极具吸引力的特征在1935的维尼亚夫斯基国际小提琴比赛中得到充分的体现，这次比赛是内弗短暂的一生中最重要的一次经历，当时年仅16岁的内弗战胜了包括大卫·奥依斯特拉赫在内的众多强手而一举夺魁（当时26岁的大卫·奥依斯特拉赫获得第二名），从而在瞬间轰动了整个世界。

音乐史上有许多因英才早逝而令人深感惋惜的音乐家，20世纪也有如杜普雷、哈西德、拉宾和内弗这样的天才，其中英国著名的女大提琴家杜普雷死于一种叫'硬皮症'的不治之症，而拉宾则是被吸毒的恶习夺去了生命。他们的故去谁也没有像内弗不幸身亡那样更加令人惋惜，内弗是在自己的事业刚刚迎来辉煌的起步时，因飞机失事而遇难的。不幸的事件造成了20世纪音乐表演艺术史上的憾事，音乐爱好者们闻讯惋惜之至，而内弗的恩师之一，法国小提琴学派的重要代

表人物蒂博则因此在身心上受到了沉重的打击，4 年后遭此同样的厄运而身亡。

7. 以色列小提琴家吉特利斯

**吉特利斯（I.Gitlis 1922—）5 岁开始学琴，早年的教师是卡密(Karmy)。10 岁时得到霍贝尔曼的赏识和帮助，去巴黎音乐院从布彻利特（J.Boucherit）学习，13 岁毕业时获第一名。以后又曾先后从埃内斯库、蒂博、弗莱什等名家进修。1939 年，17 岁的吉特利斯开始演奏家的生涯，第二次世界大战时困居英国，战后在英国各地演奏赢得声誉。1951 年参加在巴黎举行的'隆—蒂博'国际音乐比赛中荣获小提琴第一名，以后经常在巴黎演出，并先后将帕格尼尼、柴科夫斯基、欣德米特、斯特拉文斯基等的小提琴协奏曲以及巴赫的《6 首无伴奏奏鸣曲及组曲》录制了唱片。**

8. 法国小提琴家费拉

**费拉（C.Ferras 1933—1982）先后在尼斯音乐学院和巴黎音乐院从比斯泰西（Bistesi）和卡尔维特（Calvet）学习小提琴，获小提琴演奏和室内乐演奏奖。1946 年，13 岁的费拉在巴黎举行了首演，演出获得了巨大的成功使得他的名声广为流传，费拉并没有满足自己取得的成绩，决心进一步拜名师深造，几经周折终于成为一代宗师埃内斯库的学生。1949 年，16 岁的费拉荣获'隆—蒂博国际音乐比赛'中小提琴第一名。此后的 20 多年间，他先后在欧美各国进行了大量的巡回演出，名噪一时。在世界众多小提琴家演奏中，费拉是属于才华横溢、华丽灵巧型的演奏家，他有着均衡、清晰、精致的演奏技巧，敏锐细腻的音乐感、壮丽多彩的音色和感人肺腑的力量，这些风格特点正是法、比学派的精华。因此，他被称为'法国小提琴家中的当代旗手'。**

**（二）德奥学派与新古典主义表演风格**

**德奥小提琴学派（广义上包括匈牙利学派和布拉格学派）从 19 世纪早期开始一直到 20 世纪中期为止，经历 150 多年的历史。德奥小提琴学派从斯波尔开始，后经约阿希姆、胡拜、黑斯[①]、库贝利克、胡伯尔曼、布什、西盖蒂、库伦坎普夫等几代大师们的不断继承和发展，逐渐成为近代小提琴演奏史上重要的流派之一。第二次世界大战之后各学派相互影响，逐渐混合，但德奥学派的一些优秀的传统和特点，在今天的小提琴演奏艺术中仍然体现得十分明显。**

1. 匈牙利小提琴家、著名小提琴教育家弗莱什

**弗莱什（C.Flesch1873—1944）5 岁开始学琴，1886—1890 年在维也纳音乐院从格吕恩学习，后去巴黎音乐院师从马尔西克，1894 年毕业获一等奖。1895 年在维也纳举行首次公开音乐会获得成功，此后长期在欧美各国旅行演奏。1905 年他在柏林举行了连续的 5 场音乐会，按照年代演奏了从科列里到雷格尔 50 位作曲家具有代表性的作品，用以说明小提琴演奏艺术的发展过程。这个壮举，不仅是他个人演奏生涯的光辉里程碑，也给以后的学者以深远的影响。弗莱什与塞夫契克和胡拜不一样，他并不因为喜爱教学就放弃演奏，对他来讲这两者是并行发展的。他曾与世界上许多著名的交响乐团和伟大的指挥家一起合作，如尼基什、汉斯、李希特、理查·施特劳斯、福尔特文格勒、瓦尔特和斯托科夫斯基等。弗莱什在演奏室内乐方面也是很成功的，他与钢琴**

---

**① 黑斯（W.Hess 1859—1939），德国小提琴家，幼年从父亲学琴，6 岁随父母迁居美国，9 岁即同托玛斯乐队旅行演出。1876—1878 年在柏林从约阿希姆学习。1878 年起任法兰克福歌剧院乐队首席和博物馆音乐厅乐队首席。1886—1888 年任鹿特丹音乐学院教授。1888—1895 年在曼彻斯特任哈雷交响乐队首席。1895—1903 年任科隆音乐学院教授，并领导一组弦乐四重奏。1903 年任伦敦音乐学院教授。1904—1910 年任波士顿交响乐团首席，并组织著名的'黑斯弦乐四重奏团'。1910—1928 年继哈利尔之后任柏林音乐学院教授，并领导'哈利尔弦乐四重奏团'。黑斯学识渊博，为人热情，是一位卓越的教师和乐队领导者，在当时有很高的声誉。**

家施纳贝尔合作多年,并在世界各地举行了几百场的音乐会。此外,他还与贝克,以后是皮亚蒂戈尔斯基组成著名的三重奏组。作为 20 世纪上半叶最杰出的教育家之一,弗莱什曾先后在布加勒斯特、阿姆斯特丹、费城、柏林、卢塞恩等地从事卓有成效的教学工作,当代著名小提琴家罗斯泰尔、戈德伯格、谢林格、特米安卡、哈恩黛尔、内弗等人都出自他门下。所著《小提琴演奏艺术》,对小提琴演奏技艺作了全面的、系统的阐述(该书已有姚念赓的中译本,人民音乐出版社 1961 年出版)。曾编订大量小提琴乐曲和练习曲,出版了克鲁策尔、贝多芬、门德尔松、莫扎特和帕格尼尼作品的优秀版本。弗莱什还写了一本《回忆录》,对他生活的那个时代进行了准确而客观地描述,记述了当时欧洲音乐界的许多名人轶事,是一本有价值的参考书。罗斯泰尔为了纪念他,在他逝世后一年在伦敦设立"卡尔·弗莱什奖小提琴竞赛",1968 年,这个竞赛会归并于"伦敦音乐节",成为真正意义上的第一届卡尔·弗莱什国际小提琴比赛。

2. 捷克小提琴家、作曲家库贝利克

库贝利克(J.Kubelik1880 — 1940)1898 年毕业于布拉格音乐院,是塞夫契克的最著名的学生,正是通过库贝利克,才把他老师塞夫契克的教学方法介绍给全球音乐界。他曾在欧洲、美洲各国巡回演奏多年,后到远东、澳大利亚及非洲各地演出。虽然他的演奏曲目范围宽广,但以擅长演奏帕格尼尼的作品而饮誉乐坛。他的演奏特点是牢固地掌握技巧,因此当他演奏那些炫技性乐曲时最为得心应手,能把乐曲的神韵发挥得淋漓尽致。他的演奏生涯长达 40 年。在 20 世纪上半叶享有很高的国际声誉。作品有 6 首小提琴协奏曲、1 首交响曲(1937 年作于美国,1939 年在布拉格首次演出)。1949 年,捷克政府在布拉格举办"库贝利克国际小提琴竞赛",以纪念这位杰出的艺术家。

3. 波兰小提琴家胡伯尔曼

胡伯尔曼(B.Hubermann 1882 — 1947)曾先后受学于米哈罗维茨(Michalowich)、罗托(Lotto)和约阿希姆。1893 年,年仅 11 岁的胡伯尔曼在阿姆斯特丹、布鲁塞尔、巴黎等地举行音乐会,获得辉煌的成功,翌年在伦敦演出,引起著名歌唱家阿黛莉娜·帕蒂(Adelina Patti)的注意,邀请他到维也纳参加她的告别音乐会演出,因此闻名遐迩。此后在欧美各国旅行演奏,到处受到热烈欢迎。1903 年 5 月,为救济意大利地震灾民在热那亚举行义演,用帕格尼尼生前使用的'瓜内里'名琴演奏,盛况空前,赢得了人们的广泛赞誉。1934 年胡伯尔曼担任维也纳国立大学的小提琴教授,同时以演奏家和教育家的双重身份活跃在国际乐坛上。第二次世界大战爆发,胡伯尔曼作为一名犹太血统的艺术家,自然遭到了纳粹分子的无情迫害。1935 年,他召集从德国逃亡出来的犹太音乐家在巴勒斯坦组织了一个庞大的交响乐团(这个交响乐团就是今天以色列爱乐乐团的前身),1936 年 12 月 26 日,乐团举行首次音乐会,他担任独奏,由著名指挥家托斯卡尼尼担任指挥,获得了巨大的成功。1941 年,胡伯尔曼转到了美国居住,战争结束后他又重新回到欧洲。

胡伯尔曼是一位技艺超群而又个性鲜明的小提琴演奏大师,他的演奏以音色甜美而著称,其声音饱满而细腻,同时具有丰富的内在情感和色彩变化,以及一种神奇的魅力和浪漫主义的个性。他演奏的曲目十分丰富,在一生当中,德奥作曲家的小提琴作品始终是他的拿手好戏,贝多芬、勃拉姆斯和门德尔松等作曲家的杰出协奏曲和奏鸣曲伴随了他的一生,最拿手的是贝多芬的《第九小提琴与钢琴奏鸣曲》。此外,他还是柴科夫斯基的《D 大调小提琴协奏曲》的优秀诠释者之一。

4. 德国小提琴家、作曲家布什

布什（A.Busch 1891 — 1952），不仅在其卓越的独奏生涯中成为德国小提琴学派的优秀继承者，而且还以自己特殊的爱好和才能，将室内乐艺术特别是弦乐四重奏艺术发展到了具有相当高度的新阶段。为此，人们不仅将他看作是继承德国学派传统的杰出独奏家，更把他看作是一位具有开拓精神的室内乐演奏家。

布什 11 岁考入科隆音乐学院，受教于著名小提琴教授黑斯和斯滕巴赫的门下。毕业后，他来到德国的另一个城市波恩。在这里跟随著名作曲家格留特斯学习作曲，数年后他不仅在作曲方面取得了优异的成绩，而且还荣幸地成为了老师格留特斯的女婿。1912 年布什来到维也纳，被聘为维也纳交响乐团的首席，从此开始了职业小提琴家的漫长艺术生涯，1918 年任柏林高等音乐学校教授，1919 年，布什与几位优秀的弦乐演奏家一起组成著名的"布什弦乐四重奏团"，这个四重奏团在以后 20 余年中演遍了欧美各国的许多重要城市，盛况空前，获得了极高的世界声誉，被公认为 20 世纪上半叶最优秀的四重奏团之一。1931 年他应著名指挥家托斯卡尼尼之约赴美，在纽约和费城等地演奏贝多芬《D 大调小提琴协奏曲》，赢得了听众高度的赞赏。第二次世界大战开始以后，他流亡瑞士。在这里，他不仅作为独奏家频繁地举办各种内容和类型的音乐会，而且还以一位著名室内乐演奏权威的身份广泛地开展了室内乐演奏事业。他组建了"布什室内乐团"并亲自带领这个乐团在各地举行大量成功的音乐会，这个乐团演奏了许多古典曲目，特别是巴赫的《勃兰登堡协奏曲》，曾风靡一时，成为后人学习德国古典音乐演奏的光辉典范。1938 年，他和女婿、钢琴家塞金（R.Serkin）在纽约举行多次音乐会，演奏全套贝多芬小提琴奏鸣曲，获得很高的评价。这次访美演出后不久，布什便移居美国。

布什是一位以细腻和严谨见长的小提琴演奏大师，他的演奏具有扎实而又全面的演奏技巧，同时也拥有丰富的表现力和对作品深邃的理解力。在独奏方面其风格具有质朴、简洁、雅致紧凑和严谨的特点；而从重奏方面来看，他又有着异常细腻的配合能力和综合控制能力，而且具备驾驭多种风格作品的高超技能。布什不仅是一位卓越的小提琴演奏家，也是一位多产的作曲家，作有交响曲、小提琴协奏曲、歌曲、钢琴曲、四重奏、三重奏等数百部作品。在教学上也享有盛誉，当代著名的小提琴家梅纽因、弗兰克尔（S.Frenkel）、康德尔（G.Kander）、马内斯（F.Magnes）、埃洛夫（H.Airoff）、施特劳曼（B.Straumann）等都是他的学生。

5. 美籍匈牙利小提琴家西盖蒂

西盖蒂（J.Szigeti 1892 — 1973）集中地代表着隶属于德、奥小提琴学派的一个分支——匈牙利小提琴学派的风格和特点。他不仅很好地继承了这一学派的优良传统，而且还大胆与其他流派中的优点相融合，出色地发展了这一学派中的精华部分，并形成了 20 世纪新古典主义表演美学的独特风格。

西盖蒂的父亲和叔叔都是小提琴家，使得他在幼年时便与小提琴结下了不解之缘。后来，为了使他尽快提高技艺，父亲将他送进了布达佩斯音乐学院，在这里，他有幸成为匈牙利小提琴学派创始人胡拜的得意门生，在名师的指点下，西盖蒂的演奏技艺得到了飞速的提高，10 岁时他在学院首次登台举行独奏会，显示出他出众的才能，12 岁时得到与另一位伟大的匈牙利小提琴家约阿希姆学习的机会，使得他从一代大师身上学到了许多宝贵的东西。西盖蒂从 13 岁起开始了广泛的旅行演出，包括柏林、英国的各大主要城市、巴黎、布鲁塞尔、布达佩斯、布加勒斯特、斯德哥尔摩、马德里和阿姆斯特丹等，所到之处均赢得了听众及评论界的高度评价。从此，他便一跃成为誉满欧洲的著名小提琴家。1917 — 1924 年被聘任为日内瓦音乐学院的小提琴教授，1925 年应

著名指挥家斯托科夫斯基的邀请，到美国的费城和纽约举行独奏音乐会，演奏了贝多芬的《小提琴协奏曲》，同年又应邀赴伦敦演奏普罗科菲耶夫的《小提琴协奏曲》，均获得巨大的成功。1930—1933 年间，在世界各地巡回演出，誉满全球，他曾在澳大利亚、新西兰、日本、中国、南非及南美洲的一些国家中进行过旅行演出，曾先后 11 次赴前苏联进行访问演出。当时，大卫·奥依斯特拉赫曾对西盖蒂的演奏赞叹不已，并从他的身上学到了许多经验。1951 年，西盖蒂加入美国国籍。1960 年，到瑞士定居，从此，他将工作的主要方向转向写作和担任国际比赛评委。

西盖蒂的演奏风格严谨，技巧精湛，变化幅度非常大，既有奔放的热烈情感，又有甜美的抒情性，有人将他的演奏称之为具有'钢铁般力量和丝绒般柔美气质'的独特风格。西盖蒂不仅善于演奏古典音乐，对于现代派作品，他同样有着浓厚的兴趣和积极的热情，巴托克的《第一狂想曲》、布鲁赫的《异国之夜》、普罗科菲耶夫的《旋律》和《D 大调小提琴奏鸣曲》、瑞士作曲家马尔丁（F. Martin）的《小提琴协奏曲》、爱尔兰作曲家哈蒂（H.Harty）的《d 小调小提琴协奏曲》、意大利作曲家卡塞拉（A.Casella）的《a 小调小提琴协奏曲》等都是题献给他，并由他首演的。西盖蒂一生留下了许多论述小提琴艺术方面的著作，最为著名的有《小提琴家摘记》（1946 年在伦敦出版）、《喜爱琴弦》（1947 年在纽约出版）、《西盖蒂论小提琴》（1969 年在伦敦出版）等，在这些著作中西盖蒂深刻地分析了小提琴比赛的利弊，叹息目前大批优秀小提琴家缺乏个性，为了名利而匆匆参加比赛或是录制唱片，这些都是切中时弊的高论。

6. 德国小提琴家库伦坎普夫

库伦坎普夫 （G.Kulenkampff 1898—1948） 出生于一个犹太血统的富裕家庭，6 岁开始学琴，1913 年，15 岁时以优异的成绩考入柏林高等音乐学校，他与布什一样，成为德国著名小提琴家、教育家黑斯最为出色的得意门生。毕业后在欧洲各地旅行演奏，获得了广泛的声誉，曾回到家乡担任布莱梅爱乐乐团首席。1923—1925 年库伦坎普夫被他的母校柏林高等音乐学校聘为小提琴教授。1934 年访问英国，在伦敦阿尔伯特大厅演奏勃拉姆斯《D 大调小提琴协奏曲》，甚受好评。1943 年，他接替弗莱什任瑞士卢塞恩音乐院教授。库伦坎普夫在演奏上一直严格遵循德奥小提琴学派的传统，他的演奏音色秀丽、格调高雅、形式规范、作风严谨，讲究严密的逻辑性，不滥用自由速度，以忠于原作著称。他的演奏也并非是那种刻板的学究型演奏，同样具有丰富的浪漫主义色彩。库伦坎普夫是第一个演奏舒曼小提琴协奏曲的小提琴演奏家，过去，人们从未知晓舒曼的小提琴协奏曲，当这部后来被称为浪漫主义小提琴音乐杰作的协奏曲于 1937 年被发现以后，正是库伦坎普夫勇敢地首演了这部协奏曲，他对这部作品的精辟诠释使许多人由此爱上了这部协奏曲。库伦坎普夫灌制的唱片中以贝多芬小提琴协奏曲最有代表性，被选入世界精美唱片目录，畅销全球。

7. 波兰小提琴家、教育家谢林格

谢林格（H.Szeryng 1918—1988）是一位具有崇高品质和多种才华的艺术家，他将德、法、俄小提琴学派中的许多特点巧妙地融合在一起，从而积极地发展了小提琴艺术中的精华。在谢林格的成长过程中，曾先后师从富伦克尔[①]、黑斯、弗莱什和蒂博学习小提琴，从布朗热（N.Boulanger）学习和声、作曲。1933 年在欧洲几个大城市举行音乐会获得成功。1939 年波兰被法西斯德国占领后，谢林格和许多有才华的艺术家一样被迫流亡国外，由于他有着强烈的民族正义感，并能熟

---

① 曾在彼得堡音乐学院奥尔教授的班上当过助教。

练掌握7国语言，便担任波兰流亡政府的政治、外交和军事职务，但他从未放弃手中的小提琴，在整个二战期间，他为波兰难民以及盟军的战士和伤员举行了三百多场音乐会。1941年，为了解决在战争中无家可归的3000名波兰难民的移居问题，谢林格同当时的波兰首相西科尔斯基一起来到了墨西哥，并于1946年加入墨西哥国籍。谢林格在墨西哥居住期间，一直积极地从事小提琴教育事业，他曾协助政府创办了墨西哥国立大学音乐学院，并亲自在这里任教多年。他还热心宣扬墨西哥民族音乐，墨西哥作曲家曾为他写了不少小提琴作品。1952年世界著名钢琴家阿图尔·鲁宾斯坦到墨西哥访问演出，有机会听到了谢林格精彩的演奏，他对这位同乡惊人的天才和高雅的气质赞叹不已，并极力劝说谢林格复出，重新回到听众面前。此后，他开始了战后的第一次公开巡回演出，这次复出在欧美各国的听众和舆论界中掀起了狂热的波澜，人们没有想到，中断了十几年演奏生涯的谢林格，竟能够向听众展现这样近乎完美的艺术。从此以后，谢林格的国际声望和影响日益扩大，曾6次获得国际唱片大奖，还经常在一些重大的国际比赛中担当评委，1971年在伦敦首演了由他新发现的帕格尼尼《e小调小提琴协奏曲》，并录制了唱片，使得这部稀世名作终于得以重见天日。

谢林格的演奏优美典雅、自然恬静、质朴无华，有着感性和理想相统一的特点，他是国际上公认的演奏巴赫作品的权威，他演奏的巴赫的《6首无伴奏奏鸣曲及组曲》，有着严谨的时代特色和风格，同时也充满了新鲜的活力和创造性。他以极高的艺术修养和理解力赋予巴赫作品以崭新的精神内涵和艺术魅力。

8. 捷克斯洛伐克作曲家、小提琴家小苏克

小苏克（J.Suk 1929—）是19世纪捷克作曲家、小提琴家，德沃夏克的学生和女婿老约瑟夫·苏克（J.Suk 1874—1935）的孙子，同时他也是德沃夏克的曾外孙子。小苏克的身上充满着捷克民族最伟大的作曲家的遗传因子，他本人在近代捷克音乐史上，尤其是捷克小提琴艺术史上占有举足轻重的地位，他是捷克伟大的小提琴家塞夫契克、库贝利克、科齐安（Kocian）和普里霍达（V.Přihoda）等人的直接继承者，是具有光荣传统的捷克小提琴演奏艺术延续发展到20世纪时的杰出代表人物。小苏克曾与塞夫契克的得意弟子、著名小提琴家科齐安学习了12年，在此期间严格精细地掌握了小提琴演奏的全面技艺，尽管他后来进入了布拉格音乐学院，其后又在国家艺术研究院中深造了数年，但若谈起对他成才影响最大的关键人物是科齐安。

小苏克在1954年以后逐渐地以独奏家的身份到世界各国进行旅行演出，其影响迅速在全世界范围内不断扩大。从1961年起，他担任了捷克爱乐乐团的独奏家，并频繁地出现在许多世界重要的音乐节和艺术联欢节。进入70年代以后，他的演奏艺术生涯逐渐发展到顶峰，他不仅举行大量的独奏音乐会，而且还与他所领导的布拉格四重奏团和苏克三重奏团一起演出了大量的室内乐音乐会。他还多次与世界著名大提琴家纳瓦拉、斯塔克，著名钢琴家卡钦等人一起举行奏鸣曲音乐会，并灌制了唱片。1977年，由于他所取得的杰出艺术成就，捷克政府授予了他‘捷克人民演员’的光荣称号。进入80年代，小苏克的国际艺术活动更加频繁，每年在欧洲和美国举行定期的旅行演出，每两年到远东地区国家旅行演出一次。此外，他还在维也纳进行教学工作和担任重大国际比赛评委工作。

小苏克的演奏虽然有着令人惊叹的高超技巧，然而他的演奏风格却是十分严谨，有着相当深刻的古典主义个性和浪漫主义色彩。他反对单纯炫耀技巧，总是花很多精力去研究音乐，仔细推敲乐曲中的每一个细节，力争在演奏时将这些具有丰富内涵的深刻音乐性表现出来。小苏克是一

位修养全面、情趣盎然的艺术家，除了作为小提琴演奏家以外，他还是一位极为优秀的中提琴演奏家，早在 50 年代他还在音乐学院学习期间，就在他领导的布拉格弦乐四重奏团中演奏中提琴（小苏克对中提琴的偏爱并不为奇，他的曾外祖父德沃夏克和祖父老苏克除了都是著名的作曲家之外，也都是优秀的中提琴演奏家），小苏克不仅在重奏中演奏中提琴，而且还作为中提琴独奏家经常举行音乐会和录制唱片，他经常在一场音乐会中上半场演奏小提琴，下半场演奏中提琴。他录制的柏辽兹《哈罗尔德在意大利》是他在中提琴演奏方面达到的一个惊人的高峰。小苏克曾为世界著名的 DG 唱片公司、百代唱片公司、迪卡唱片公司和哥伦比亚唱片公司等录制了大量小提琴经典作品，其中包括巴赫、莫扎特、贝多芬、勃拉姆斯、德沃夏克和老苏克等人的全部小提琴作品，并多次荣获唱片大奖，1960 年和 1968 年，他先后两次获得法国"巴黎唱片大奖"，1964 年获得"K.哥特瓦尔德国家奖"，他还以全套巴赫奏鸣曲获得了荷兰奖，以全套莫扎特作品获得了维也纳奖。

9. 德国女小提琴家穆特

穆特（A.S.Mutter 1963 — ）是当今世界青年小提琴家中的杰出代表，也是当今世界音乐舞台上的举足轻重的显赫人物，她的非凡艺术才能曾经得到过许多德高望重的老一辈音乐大师的赞誉。穆特不仅是一位素质极高且演奏能力极强的小提琴演奏家，更重要的是，她能够在自己整个的演奏生涯中不断进取，丰富和完善其演奏艺术。随着穆特年龄的增长和阅历的丰富，她在艺术上的全面造诣有了突飞猛进的发展。而她一切杰出成就的取得都得以于她后天努力的刻苦精神和她始终保持着谦虚的学习态度以及丰富的生活情趣。

**（三）俄国及苏联学派的霸主地位**

论及 20 世纪世界小提琴演奏艺术，俄国及苏联曾是一个人才辈出的国家。在这个小提琴演奏艺术基础十分雄厚的国家中，既有以莫斯特拉斯、采特林、杨波尔斯基和杨格列维奇等人为代表的优秀小提琴教育家，又有以津巴利斯特、埃尔曼、海菲茨为代表的旅居国外，在国际乐坛上叱咤风云的世界著名演奏大师，还有以波利亚金、大卫·奥依斯特拉赫和科岗为代表的身兼演奏大师和教育家双重身份的伟大艺术家。正是在这样的根基上，震惊世界的现代苏联小提琴学派才由此产生，并凌驾于中西欧各学派之上，为世界音乐界所瞩目。

1. 美籍俄国小提琴家、作曲家、教育家津巴利斯特

津巴利斯特（E.Zimbalist 1889 — 1985）从小是在一个拥有良好的音乐氛围的家庭中生活和成长的，父亲是罗斯托夫歌剧院的小提琴手和乐队指挥，很早就教他学习小提琴。津巴利斯特 11 岁进入彼得堡音乐院拜在著名小提琴教育家、俄罗斯小提琴学派的创始人奥尔教授门下，成为奥尔众多优秀学生中的一位。1907 年，跟随奥尔学习了 7 年的津巴利斯特以极其优异的成绩毕业，并以杰出的才华获得了学院颁发的金质奖章和鲁宾斯坦奖学金。同年 11 月 7 日，18 岁的津巴利斯特在柏林演奏勃拉姆斯的《小提琴协奏曲》，12 月 9 日在伦敦演奏贝多芬《小提琴协奏曲》和拉罗《西班牙交响曲》，这些辉煌的成功不仅使他名声大振，而且促使他更加频繁地在欧美各国进行广泛的旅行演出。1910 年 1 月 1 日他在莱比锡演奏柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》，由著名指挥家尼基什指挥格万特豪斯大厅管弦乐团协奏，引起了巨大的轰动。由于他卓越的成就，使他的老师奥尔的名声也传遍了欧洲乐坛。1911 年 10 月 27 日，津巴利斯特在波士顿举行了访美的首次演出，在波士顿交响乐团的协奏下，极其完美地演奏了格拉祖诺夫的《a 小调小提琴协奏曲》，盛况空前。在此后的几年里，津巴利斯特的演奏技艺逐渐达到了巅峰，他不断扩大演出范围和影响，

足迹遍及全世界。据说在他演奏的全盛时期，每年旅行演出的路程竟达到了三万英里。津巴利斯特在事业上取得了辉煌成功后，便在美国定居下来。1928 年在任美国柯蒂斯学院小提琴教授和小提琴教研室主任，1941 — 1968 年津巴利斯特以其杰出的能力和崇高的威望，担任这所在全世界享有盛名的音乐学院院长。1946 年，美国宾夕法尼亚大学因为他的突出成就，授予他名誉音乐博士学位。1947 — 1948 年间，他在纽约和波士顿连续举行多次小提琴文献演奏会，在学术方面作出了贡献。1949 年 11 月 14 日，津巴利斯特在纽约卡内基大厅举行告别音乐会，他向依依不舍的广大听众演奏了包括他本人的作品在内的极其精彩的曲目。津巴利斯特除了是一位伟大的小提琴演奏家和教育家之外，还是一位优秀的作曲家，作品有《♯c 小调小提琴协奏曲》、《g 小调小提琴奏鸣曲》、《金鸡幻想曲》、《e 小调弦乐四重奏》、管弦乐《美国狂想曲》、交响诗《艺术家的肖像》和喜歌剧《蜜露》等。

在现代小提琴演奏艺术史上，津巴利斯特是一位技艺出众、修养深厚而从不以炫耀技巧和标新立异取胜的演奏大师，他的演奏音色优美丰润，表情深刻，感染力强，人们能够于平静中感悟出高雅的意境，于朴素中感到深刻的内涵，他的热情始终贯穿在真实的音乐境界中，而他的个性则与这种真实的境界融为一体。作为小提琴教育家奥尔的手下众多天才中较为年长的学生，津巴利斯特既是奥尔先进教学体系的直接受益者，又是这种教学体系的直接传播者。他的独到的音乐鉴赏力和审美观，正是体现奥尔教学体系的精髓。在他看来，小提琴演奏艺术从根本上说是一种表现音乐内容的艺术，一切技术表现手段都是为揭示音乐内容而服务的。他曾诚恳地告诫人们，一个出色的小提琴家具备娴熟的技巧只能说拥有了一半资本，只有同时拥有丰富的内在音乐感觉，而且能够通过技术手段把它很好地表达出来，才能说达到了完美的标准。

十月革命后奥尔的大部分学生连同他本人都留在国外，只有波利亚金[①]回到苏联，先在列宁格勒音乐学院，后在莫斯科音乐学院任小提琴高级研究班的教授和负责人，他与师兄采特林[②]一起培养出许多在国际比赛中取胜的学生。奥尔的另一位并不著名的学生柯尔古耶夫（S.Korguyev）留在列宁格勒，在教学上却颇有成绩，后来成为现代苏联小提琴学派奠基人之一的杨波尔斯基就是他的学生。

2. 苏联小提琴家、教育家杨波尔斯基

杨波尔斯基（A.Yampolsky 1890 — 1956），1913 年毕业于彼得堡音乐院柯尔古耶夫教授的班上。1913 — 1920 年在叶卡捷琳诺斯拉夫卡音乐学校教授小提琴并领导一组弦乐四重奏，偶尔也作为独奏家或乐队指挥在该地活动。1920 年迁居莫斯科，担任大剧院乐队的副首席，1922 年起任教于莫斯科音乐学院并领导该院的乐队，1926 年升为教授，1936 年起担任小提琴系系主任，并在格涅辛音乐学校讲课。杨波尔斯基是现代苏联小提琴学派的奠基者之一，他以新的观念和方法继承和发展了一代宗师奥尔的优秀传统，把苏联小提琴演奏艺术提高到一个新的高度。他的教学原则是以学生的乐感和全面的技术相结合为基础，所教学生的特点是美妙的音色，高尚的风格、纯净的音准、辉煌的技巧和深刻而精雕细刻的音乐处理。杨波尔斯基培养出科岗、西特科维茨基（Y.

---

① 波利亚金（M.B.Poliakin1895 — 1941）1904 — 1908 年在基辅的里森克音乐学院随鲍恩索夫斯基（E.Bonsovsky）学习，之后转到圣彼得堡音乐学院随奥尔学习直至 1917 年。1918 — 1926 年在西欧和美国巡回演出，获得国际声誉，1926 年回到苏联，在列宁格勒音乐学院任教，1935 年任教于莫斯科音乐学院。

② 采特林（L.M. Zeitlin1881 — 1852）1901 年毕业于圣彼得堡音乐学院奥尔班上，之后在国外演出。1908 — 1917 年任库谢维茨基乐团首席和独奏家，1918 — 1920 年任莫斯科音乐戏剧学院教授。之后任莫斯科音乐学院教授。

Sitkovetsky)、别兹罗德内(I.Bezrodny)、吉列尔斯(E.Gilels)、戈德什坦(B.Goldshtein)和格拉奇(E.Grach)等一批在国际比赛中获奖的优秀小提琴家。1937年杨波尔斯基荣获苏维埃联邦社会主义共和国先进艺术工作者的称号,1940年又荣获艺术博士的称号。他曾为贝多芬、勃拉姆斯、帕格尼尼3首小提琴协奏曲作华彩乐段,并编订了克鲁策尔、顿特、帕格尼尼等人的练习曲集和改编了许多其他乐曲。

杨波尔斯基的教学法由他过去的学生杨格列维奇(Y.Yankelevich)继承和发展,杨格列维奇又培养了新一代的苏联小提琴家,如斯皮瓦科夫(V.Spivakov)、特列恰可夫(V.Tretiakov)、什柯尼柯娃(N.Scholnikova)和中国的林耀基等。

3. 美籍俄国小提琴家埃尔曼

埃尔曼(M.Elman1891—1967)是20世纪惊人的天才小提琴家之一,从幼年获得'神童'称号时起,他便成为世人所关注的焦点,作为奥尔最得意的弟子之一,他代表着当时先进和科学的小提琴演奏艺术潮流,而他本人所独具的'埃尔曼音色'(Elman Tone)以及浪漫主义个性和迷人的气质,就更是人们所难以忘怀的。埃尔曼的童年在敖德萨音乐学院从费埃德曼(Q.Fiedemann)学习(1897—1902)。前来敖德萨进行旅行演出的奥尔在听到小埃尔曼的演奏后,像发现了珍宝一样将埃尔曼抱进怀里,不住地称赞他有着超人的天才,并立即将埃尔曼带到彼得堡,留在身边亲自培养。在奥尔教授的系统和科学的训练方法指导下,埃尔曼的琴技得到了飞速的提高,到了13岁时,他已经是一位非同寻常的神童小提琴家了。1904年10月14日他在柏林作首次职业性的演奏获得成功。1905年3月21日在伦敦皇后大厅演奏柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》,由查理·威廉(C.Williams)指挥伦敦交响乐团协奏,轰动一时,人们亲眼目睹了一个年仅15岁的少年天才所创造的奇迹,也亲耳聆听了这位顷刻间就成为世界一流小提琴演奏家的不可思议的神奇演奏。在此之后,根据奥尔的建议,埃尔曼先后在德国、英国、法国、奥地利、芬兰等国家的许多城市中不断地举行音乐会,其名声越传越远,越叫越响。1908年埃尔曼第一次踏上美洲的土地,在美国纽约演奏了柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》,从此以后,美国的听众便再也忘不了这位了不起的天才小提琴家了,埃尔曼于1923年加入美国国籍。

埃尔曼是20世纪上半叶最受欢迎的、最繁忙而又最走红的小提琴大师之一,半个世纪以来,他的足迹遍及全世界(1936年到我国上海和南京),名声之广是异乎寻常的,尤其是在二三十年代,他的琴声简直可以称得上是一种世界之声,当时的音乐爱好者们几乎无人不晓埃尔曼的名字。历年来他录制的唱片销量已达二百万张以上。1936—1937年的音乐季度,他在纽约卡内基大厅连续举行5场音乐会,演奏15首协奏曲,称为'小提琴文献的发展'。捷克著名作曲家马尔蒂努(B.Martinu)将新作《小提琴协奏曲》题献给他,1944年1月,他和波士顿交响乐团一起,成功地演奏了这首协奏曲,并录了唱片。1958年在纽约卡内基音乐厅举行'演奏50周年纪念音乐会',盛况空前。当时已是67岁的老人,演奏魅力不减当年,他的豪迈风姿,在乐坛传为佳话。

埃尔曼继承了奥尔的演奏风格,以揭示作品的深刻内容和音色甜美而丰满为其特色。他的演奏表情丰富,很有魄力,音色宽厚,甜美丰润,有'埃尔曼音色'(Elman Tone)之称——在低音弦上能奏出极其丰满而响亮的声音。从演奏技巧方面来看,埃尔曼具有天生的素质和令人惊讶的把握能力,然而在他的演奏中,却从来看不到单纯的技巧炫耀和肤浅的速度竞赛现象,他总是将他那富有特色的精湛技巧和强烈的音乐性连接在一起以达到一种具有崇高境界和美好趣味的典范艺术。埃尔曼不仅出色地演奏许多大型乐曲,还十分擅长演奏小品,如巴赫的《G弦上的旋律》、舒伯

特的《圣母颂》、德沃夏克的《幽默曲》、圣－桑的《天鹅》、马斯涅的《沉思》、柴科夫斯基的《旋律》和维尼亚夫斯基的《谭诗》等，都是他经常演奏和深受世界听众欢迎的曲目，故此他有着"小品演奏大师"的雅号。

自从克莱斯勒以其不拘一格的豪放风格和潇洒自由的新的美学标准为20世纪的小提琴演奏艺术开辟出了一条新的道路之后，这种精神的延续便不断地由后代小提琴家逐步加以发展着。然而，真正使这种新的潮流产生出质变，并达到了完美境界的人物首当其冲是海菲茨。海菲茨天才地继承和发展了前辈所留下来的杰出成果，并通过自己独特的创造性，使之演变成为一种高度科学和完善的技术体系。他的小提琴演奏艺术已成为20世纪小提琴演奏艺术中的完美代表，无论是与他同时代的小提琴家们，还是后辈小提琴家们，都不约而同地从他的演奏艺术中吸取了许多精华。事实上，在人们的脑海里，海菲茨已经成为整个小提琴艺术的化身。

4. 美籍俄国小提琴家海菲茨

海菲茨（J.Heifetz 1901—1987）的父亲是一位职业小提琴手，他3岁开始学琴。幼年即显露音乐才华，能凭记忆正确演奏练习曲。4岁进入维尔纽斯音乐学校从马尔金（E.Malkin）学习，6岁即在音乐会上演奏门德尔松的《e小调小提琴协奏曲》，9岁转入彼得堡音乐院，起初的教师是奥尔的助教纳尔班德扬（Nalbandyan），后来是奥尔本人，奥尔是一位颇有远见且又慧眼识才的杰出教育家，他从小海菲茨身上敏锐地感觉到一种未来小提琴大师所具备的全部素质，即而将他列为自己身边的重点学生。海菲茨在奥尔班上学习了6年，完美地掌握了作为一名优秀小提琴家所应具备的一切技能，同时也成为了从奥尔教授班上毕业的一名最为出色的学生。作为一名少年时代就备受人们瞩目的小提琴天才，海菲茨很早就开始在欧洲各国进行旅行演出。1911年在彼得堡首次登台并到敖德萨及基辅旅行演出，1912年在柏林、维也纳、莱比锡等地公演成功。1914年10月，13岁的海菲茨应著名指挥家尼基什的邀请，与柏林交响乐团合作演出柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》，尼基什指挥交响乐团为他协奏，轰动一时。正在柏林的著名小提琴大师克莱斯勒听了之后深为赞叹地说："我也许会怀着多么满意的心情马上砸碎自己的小提琴！"[①]1917年，海菲茨同父母前往美国，同年10月27日，在纽约卡内基音乐厅举行了意义深远的首次演出，他已成为传奇式的人物，每个人都想亲耳聆听他的琴声，亲眼目睹他的风采。这一天，音乐界的许多名人都来，大家都想证实一下传闻中的故事是否真实。当音乐会结束后，音乐评论家们激动地冲出音乐厅，向世人宣布：新一代的小提琴标准诞生了。之后海菲茨很快开始了广泛的旅行演奏：1920年5月访问伦敦，在皇后大厅演奏埃尔加《小提琴协奏曲》。1923年到印度、以色列、蒙古、朝鲜、日本和我国上海、香港等地演出，到处受到热烈欢迎。1925年，24岁的海菲茨加入了美国国籍，成为旅美俄裔小提琴家庞大集团中的一员。海菲茨在30、40年代名重一时，曾两度环游世界，先后四次被邀请上银幕。1934年春季荣归故里，有许多崇拜他的穷音乐家，变卖了衣物家具，远途跋涉去听他的音乐会，在会场上向他欢呼，唱赞美歌！海菲茨事后对人说："这是我一生中最感动的时刻"[②]。在第二次世界大战之后，海菲茨的演出活动有所减少。从1962年起，他先后在洛杉矶大学和加利福尼亚大学讲学，这两所大学都专门设立了"海菲茨音乐讲座"，1969年起他正式担任加利福尼亚大学小提琴教授。在教学上特别重视音阶、琶音等基本功训练，主张教学时要"让小提琴说话"，教师要在课堂上给学生示范，这是任何精辟的口头指示都代替不了的。1971年，海菲茨

---

①② 转引自章彦编著《外国小提琴家词典》，人民音乐出版社，1988年1月第一版，第44～45页。

在法国举行了"70寿辰电视纪念音乐会",演奏了巴赫的《夏空舞曲》、布鲁赫的《苏格兰幻想曲》和他的日常练习等长达1个小时的曲目。这次演出通过电视转播,使得全世界的爱乐者们都看到了海菲茨晚年时仍然保持相当活力的艺术风采。

海菲茨活跃在乐坛半个世纪,赢得了伟大小提琴家的声誉。对这位艺术家的普遍评论是:"海菲茨是小提琴家的楷模,他把炽热的情感与深邃的智慧熔于一炉,火候控制得恰到好处。凡是在小提琴上可能做到的,他都能做到,并且做得出类拔萃、不同一般。"[①]他的名字和小提琴艺术几乎化成一体,人们一提起小提琴艺术就必然首先想到他,海菲茨的演奏技艺已达到炉火纯青的程度。苏联小提琴教育家杨波尔斯基曾评论道:"海菲茨的演奏是一种气魄浩大而又无所不能的艺术,他的技巧既宏伟又辉煌,表情既生动又细腻,各种妙处无不兼收并蓄和韵味无穷,他的演奏充满着新鲜生动而又用之不竭的音乐天才"[②]。也有评论家和同行认为海菲茨的演奏孤傲自赏,冷若冰霜,实际上他的演奏表情深刻,强弱对比出神入化,他的声音之热烈,是滚滚的火山熔岩,他的感情如凌空展翅的火鸟,高贵其表,温暖其心。海菲茨演奏时身体几乎不动,持琴很高,琴头向左偏,面部对着指板,右肘高抬,形成一种近乎夸张的俄罗斯学派的持弓法。他对弓子的压力很大,发出洪亮的声音,与此相应的是左手有力揉弦所带来的辉煌音色。他在音乐会上最喜欢用1742年的'瓜内里',这把琴是萨拉萨特生前用过的。

海菲茨一生中的演奏艺术活动是极为丰富的,同许多演奏大师一样,他也是一位十分著名的室内乐演奏家,曾与著名的大提琴家皮亚蒂戈尔斯基、中提琴家普里姆罗斯和钢琴家阿瑟·鲁宾斯坦一起组成了超水平的室内乐重奏小组。海菲茨的艺术青春长达60年,当他停止有规律的旅行演出后,还继续录制唱片,前后录制的唱片有160多种,销量已超过三百万张。随着岁月的流逝,海菲茨那使人为之无比狂热和心醉的精美演奏艺术,满足了越来越多的人们的愿望,而且通过录音唱片的传播,使他的演奏艺术传遍地球的每一个角落,一直延伸到今天乃至未来。海菲茨是一位有着高度修养和掌握全面演奏风格的艺术家,他一生演奏了几乎所有的古今小提琴作品,能够随时随地背奏出数十部高难的小提琴协奏曲和其他作品。他练琴极为刻苦,而且几十年从不间断,对待他所崇敬和热爱的经典作品,总是不厌其烦地反复推敲,反复改进,直到找到理想的处理方法为止。他曾为莫扎特《第四小提琴协奏曲》和勃拉姆斯《小提琴协奏曲》创作华彩乐段,并改编了数以百计的为小提琴演奏的名曲,其中最著名的是德彪西的《棕发少女》、狄尼库(Dinicu)的《连顿弓霍拉舞曲》和根据格什温的歌剧《波吉与贝丝》中的6段选曲写的改编曲。

5. 美籍俄国小提琴家米尔斯坦

米尔斯坦(N.Milstein1904—1992)是一位具有罕见技巧天才和高雅演奏风格的小提琴演奏大师,他一生辉煌的业绩和杰出的贡献,对现代小提琴艺术的发展起到了十分积极的促进作用。米尔斯坦7岁开始从著名小提琴教育家斯托利亚尔斯基[③](P.Stoliarski)学琴,这位了不起的

---

① 转引自章彦编著《外国小提琴家词典》,人民音乐出版社,1988年1月第一版,第44~45页。

② 转引自景作人著《20世纪世界小提琴大师精粹》,世界图书出版公司,1998年8月第一版,第76页。

③ 斯托利亚尔斯基(P.S.Stoliarski 1871—1944),乌克兰人。早年从父亲学琴,曾到华沙音乐学院师从巴尔谢维茨(S.Barcewicz)。1898年毕业于敖德萨音乐学院,师从奥尔的学生米利纳尔斯基(E.Mlynarski)。1914年在敖德萨歌剧院工作,并在自办的音乐学校教小提琴,他具有非凡的教学才能。1920年起在敖德萨音乐学院任教。1933年创建了苏联第一所以他的名字命名的天才儿童音乐学校。他培养了米尔斯坦、奥依斯特拉赫、吉列尔斯、戈德斯坦等世界著名小提琴家,由于他在教学上的卓越贡献而被授予'苏联人民艺术家'的称号。

教师后来也是大卫·奥依斯特拉赫和伊戈尔·奥依斯特拉赫的老师。米尔斯坦年仅10岁时就举行了正式演奏会，后来又进入彼得堡音乐学院投身在奥尔门下，很快，这位拥有良好素质的少年就成为一位技艺出众的小提琴家了。1920年米尔斯坦在自己的家乡敖德萨举行了正式公演，随后在俄国各地巡回演出获得成功。1922年米尔斯坦在一次演奏会上与20世纪的钢琴泰斗霍洛维茨相识，双方都感觉相见恨晚，于是，他们从此便开始了日后长期而又愉快的合作。1925年他们一起借出国演出之机来到西方世界。1926年米尔斯坦去布鲁塞尔从伊扎依进修，以后长期在世界各地同著名交响乐团合作演出或举行音乐会，当时世界上几乎所有的一流指挥大师都与他进行过成功的合作，这其中包括托斯卡尼尼、富尔特文格勒、瓦尔特、穆克、门格尔贝克、比切姆和卡拉扬等，由于他那极其诱人的艺术魅力，曾有一度时期在世界范围掀起了"米尔斯坦演奏艺术热潮"。1943年米尔斯坦加入美国国籍，成为一名真正的美国小提琴家。

米尔斯坦在20世纪早期的小提琴演奏大师当中是以技巧极为精湛而著称的，他的演奏以干净、透明和优美为特色，同时也具有宏伟的气魄。他的运弓宽广而敏捷，有着极好的控制能力，他十分善于运用自肩关节开始的大臂运动来掌握声音的平衡，这样使得他的发音显得更加均匀、纯正和明亮；他的左手有着惊人的运指速度和极强的手指控制力，对于左手技巧的发展来说，他十分赞成而且善于运用多种伸张指法。他的音准在世界众多的小提琴家当中是最为出色的之一，这一方面得益于他早年在斯托利亚尔斯基和奥尔手下的严格训练，更重要的在于他本人所具有的特殊素质和对指法运用的科学性。米尔斯坦的演奏风格高雅、严谨而又朴实无华，他善于用理智的情绪和极佳的心理素质来控制音乐的进行，同时又以雅致而又充满修养的情调，来使音乐呈现出古典主义的精致美和浪漫主义的温馨与激情。米尔斯坦一生所涉猎的小提琴作品极为广泛，尤其善于演奏大型作品。他录制了不少唱片，其中以巴赫的《d小调无伴奏奏鸣曲》、柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》和塔尔蒂尼的《魔鬼的颤音奏鸣曲》最有代表性。

6. 苏联小提琴家、教育家大卫•奥依斯特拉赫

大卫·奥依斯特拉赫（D.Oistrakh 1908—1974）是20世纪小提琴演奏大师当中，能够高高地站在与"小提琴之王"海菲茨并驾齐驱的位置上，能够具有无限真挚的情感和高尚的精神，深刻地感化人们的心灵并给人们带来光明和希望的伟大艺术家。大卫·奥依斯特拉赫的父亲是业余小提琴手，母亲是专业歌唱演员，他从小便十分热爱音乐，母亲经常带他去歌剧院看歌剧，这使得幼小的大卫对人声、旋律和歌唱性有了非常直接的感受，同时对管弦乐队也产生了一种特殊的迷恋。5岁起从著名小提琴教育家斯托里亚尔斯基学习，斯托里亚尔斯基是一位有着严谨的治学态度和天才的诱导能力的伟大教育家，他本人曾接受过来自德国和捷克的前辈小提琴家们的教育。他还是一位十分擅长发现儿童天才的教师，他认准了大卫的才能，宁愿不收学费并把他当作自己教学中的特殊重点来培养。1923年，15岁的大卫进入敖德萨音乐戏剧学院继续在斯托里亚尔斯基班上学习，在校期间曾同时学习小提琴和中提琴，并作为独奏家参加敖德萨交响乐团的演出。1926年，18岁的大卫从该学院毕业，此时，他所取得的惊人成绩已经显露出了一个具有划时代意义的伟大演奏家的初步特征。1927年，应邀赴基辅演奏格拉祖诺夫的《小提琴协奏曲》，由作曲家亲自指挥乐队协奏，他的演奏深受作曲家和广大听众的赞赏，演出获得辉煌的成功。格拉祖诺夫对大卫惊人的演奏才能极为赏识，并由此与他结下了长达数十年之久的深厚友谊。1928年在移居莫斯科后，得到莫斯特拉斯教授等音乐界著名人士的指点，艺术上获得迅速的发展。1930年参加首届乌克兰青年演奏家竞赛会获首奖。1934年起担任莫斯科音乐学院副教授，1939年升为教

授。1935 年参加全苏音乐家竞赛会和 1937 年在布鲁塞尔参加伊扎依国际小提琴家竞赛会均赢得第一名。在比赛之后，他立即开始在比利时、荷兰、英国和法国等国家中进行巡回演出，由此闻名世界。由于他那极富新鲜感和充满人情味的技艺和风格，使得他在所到之处都赢得了热烈欢迎和巨大的反响。苏联卫国战争期间，他曾到医院、工厂、前线及被围困的列宁格勒演奏。1945 年与战后第一位访问苏联的美国小提琴家梅纽因合作，在莫斯科演奏巴赫的《双小提琴协奏曲》，反响之强烈令人难忘。1946 — 1947 年，他在莫斯科连续举行 5 次音乐会，演奏大型协奏曲，取名为" 小提琴协奏曲的发展 "，其中除西欧名作之外，还有格拉祖诺夫、柴科夫斯基、米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫、哈恰图良等人的小提琴协奏曲，演出获得巨大成功，赢得了世界声誉。由于战后东西方冷战的关系，大卫·奥依斯特拉赫直到 50 年代初期才开始重新在西方世界中演出。1953 年，他作为评委参加了当年在巴黎举行的' 玛格丽特·隆—雅各·蒂博国际音乐比赛 "，在比赛结束后，他作为特邀独奏家在巴黎的夏乐宫大厅举行了独奏会，演奏了莫扎特、勃拉姆斯和哈恰图良的小提琴协奏曲，他那炉火纯青的演奏技艺使得整个巴黎为之轰动。巴黎的听众欢呼他为' 来自莫斯科的帕格尼尼 "。1955 年大卫先是在伦敦，即而在日本和美国掀起了" 大卫·奥依斯特拉赫狂潮 "。在纽约的演出，简直就是一场盛大而狂热的聚会，当时定居美国的众多一流音乐家都来到音乐厅中聆听他的演奏，这些重要人物包括小提琴家克莱斯勒、埃尔曼、米尔斯坦、弗朗切斯卡蒂、斯皮瓦科夫斯基、斯特恩，歌唱家罗伯逊、施瓦尔茨考普和指挥家蒙特等。大卫此次在美国取得的辉煌成功，彻底地奠定了他作为 20 世纪最伟大的小提琴演奏大师的地位。

奥依斯特拉赫的演奏十分善于以朴素高尚的情调去表现原作的精神，同时以真诚的态度赋予音乐以自然的气息和深刻的意境。他的演奏技术精湛、气势宏伟、感情豪放，音乐处理细腻而富于逻辑性，他将真挚的情感和完美的技术融为一体，被公认为当代最有个性和最为卓越的小提琴演奏大师之一。他演奏的曲目包括了古典和现代小提琴音乐的全部重要作品，并喜欢演奏新作品，苏联众多著名的作曲家，如肖斯塔科维奇、米亚斯科夫斯基、哈恰图良、拉科夫等人都有作品题献给他，并由他作首次演出。奥依斯特拉赫编有一本精彩的小提琴曲集，在作曲家的赞同下改编了普罗科菲耶夫的长笛奏鸣曲。奥依斯特拉赫不仅是一位举世无双的小提琴演奏大师，同时还是一位优秀的指挥家和中提琴演奏家，他在这两个方面所做的贡献，同样享有很高的荣誉。他也是一位卓越的室内乐演奏家，曾与钢琴家奥伯林合演奏鸣曲 ；与奥伯林和克努舍维茨基（大提琴家）合演三重奏，他们出色地演奏了许多精彩的室内乐作品。

他在莫斯科音乐学院培养了一批青年演奏家，其中有卡威尔兹涅娃、伊戈尔·奥依斯特拉赫、克里莫夫、克莱默、皮凯金、帕尔霍门科、阿赫齐亚莫娃等人，他们都曾先后在国际竞赛会中获奖。1957 年秋季，这位德高望重的小提琴大师来到中国访问演出，在北京和上海举行了极其精彩的音乐会，给我国听众留下深刻印象。他一生所获荣誉甚多，主要的有，1954 年获得' 苏联人民艺术家 '称号、1960 年获得一枚象征巨大荣誉的' 列宁勋章 "，此外，他还多次获得了斯大林奖金以及其他国家，如伦敦皇家音乐协会和罗马圣切齐利亚音乐学院授予的名誉称号等。1974 年 10 月赴荷兰指挥阿姆斯特丹交响乐队时，不幸因心脏病逝世，终年 66 岁。

7. 苏联小提琴家科岗

科岗（L.Kogan1924 — 1982）是苏联伟大的小提琴教育家杨波尔斯基的学生，他从莫斯科音乐学院天才儿童班到研究生部毕业时为止，一直都在这位名师指导下进行系统的学习和深造。1947 年，科岗首次出国参加比赛，在布拉格举行的首届' 世界民主青年联欢节小提琴比赛 '中与

同是苏联小提琴家的西特科维斯基和别兹罗德尼一起共同获得一等奖，1951 年他参加在比利时布鲁塞尔举行的伊丽莎白皇后国际音乐比赛，获得小提琴比赛第一名。此次重大比赛获奖之后，科岗便在世界范围内取得了非凡的国际影响，并开始了广泛的国际艺术活动。1952 年，科岗就任莫斯科音乐学院教授一职，同年，他与著名作曲家和钢琴家卡巴列夫斯基一起来到中国进行访问演出，在北京和上海举行音乐会，其高超的演奏技艺和深厚的艺术修养，给中国的听众和音乐工作者留下了深刻的印象。此后在欧美及远东各国举行一系列的演出，赢得了国际声誉。1958 年他在访美演出的过程中，在纽约的卡内基音乐厅举行了盛大的独奏音乐会。20 世纪的六七十年代科岗的艺术活动更加繁忙，除了在世界各地访问演出之外，他既要忙于担任许多国家小提琴比赛的评委，又要在莫斯科音乐学院从事教学活动。1964 年荣获‘苏联人民艺术家’称号，1965 年荣获列宁勋章。1974 年奥依斯特拉赫逝世以后，科岗责无旁贷地成为了苏联小提琴界的首要代表人物，担当起了继承和发展苏联小提琴演奏学派领头人物的作用。1982 年，科岗因心脏病而过早地逝世，时年 58 岁。

现在人们在研究和评价苏联小提琴学派时，都会极其自然地将大卫·奥依斯特拉赫和科岗的名字并列起来，因为他们二人分别代表了这一学派中两种不同的风格，同时这两种风格又是组成整个学派缺一不可的成分。与大卫·奥依斯特拉赫的伟大业绩和艺术个性交相辉映的是科岗那辉煌的演奏技艺与个性，这位具有刚劲风格和宏伟气魄的小提琴演奏大师，是一个带有无限激情和阳刚之美的伟大艺术家。在世界众多的小提琴演奏家当中，科岗以个性鲜明而著称。他的演奏充满着朝气、活力和永不枯竭的激情，他的演奏不像大卫·奥依斯特拉赫那样温暖、甜美和富有人情味，相比之下显得干脆、冷峻和棱角分明。在演奏当中，科岗喜欢以大刀阔斧的气势表现出一气呵成的整体美效果，以火热般的激情表现出音乐的壮丽意境；他的演奏不像大卫·奥依斯特拉赫那样善于依靠逻辑性来细致入微地表现音乐，而总是以戏剧性的冲突和情感变化来使音乐焕发出新的生机。虽然如此，科岗却并不是以炫耀技巧而取胜的演奏家，他有着深厚的艺术修养、丰富的艺术想像力和表现才能，演奏不同风格的作品，都能揭示出乐曲的神韵，使人回味无穷。苏联著名弦乐理论家阿拉本曾这样评述道：“科岗的演奏像是激动而雄辩的演讲，丝丝入扣，滔滔不绝，既有热烈到白日化的内在激情，又有柔美的种种色彩变化。”①

科岗是 20 世纪少有的技巧大师（他能够在一个晚会上毫不停顿地把帕格尼尼的第一协奏曲和 24 首随想曲统统拉完，而且演奏得轻松自如而又精彩绝伦），他的左手运指灵巧自如，速度奇快且准确之极，充分发挥伸张指法以及他本人独创指法的重要作用，他那富有激情和丰富变化的揉弦，也是体现他艺术个性的一个重要手段；科岗的右手运弓技术是最具特色和最为令人称道的，他的运弓幅度大，力量均匀、动作协调、大刀阔斧、沉着痛快，产生出音量宏大、音质饱满和音色纯净的效果。

科岗的演奏曲目从古到今，然而其中最为出色的诠释还是俄罗斯和苏联作曲家的作品。此外，他还极为喜爱 20 世纪的现代作品，在他的节目单中，经常可以看到巴托克、斯特拉文斯基、贝尔格、马尼诺、莫塔里、约里维、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇、哈恰图良、赫连尼柯夫、卡拉耶夫等作曲家的作品，其中赫连尼柯夫、维恩堡的《小提琴协奏曲》，哈恰图良的小提琴与乐队《狂想曲》、尼柯拉耶夫的《小提琴奏鸣曲》和加拉宁的《咏叹调》等作品都是专门为他创作的。科岗还是一位

---

① 转引自［苏］拉阿本著、廖叔同译《古今杰出小提琴家》，人民音乐出版社 1997 年 4 月第 1 版，第 270 页。

卓越的室内乐演奏家，曾经与著名钢琴家吉列尔斯、大提琴家罗斯特罗波维奇组成极为出色的三重奏组，在世界各地举行了大量室内乐音乐会，他还与同是小提琴家的妻子一起演奏二重奏，作曲家维恩堡和列维京等人专门给他们夫妇创作了二重奏鸣曲。作为小提琴教育家，他培养出了来自世界各地的优秀的小提琴家，其中日本女小提琴家萨托和俄罗斯著名女小提琴家穆洛娃，都是他教出的得意门生，中国著名小提琴盛中国也是科岗门下的真传弟子。

8. 俄罗斯小提琴家克莱默

克莱默（G.Kremer 1947—）是一位具有真正21世纪精神气质，并以超前的天才和新颖的个性成为这个跨越新时代大军中的统领人物。克莱默之所以能够成为一名不同凡响的小提琴演奏家，是因为他的身上具有全面的艺术家素质，即精湛的演奏技艺，独立思考的艺术见解和与众不同的鲜明风格。他不仅是在一系列重大国际比赛中获奖，并在西方与众多著名指挥和交响乐团合作赢得令人瞩目的国际影响的一颗光彩夺目的巨星，他还是一位无畏的探险家，一个敢于向传统挑战的人。克莱默被许多评论看成是20世纪二三十年代胡伯尔曼的当然继承人，两位小提琴家对纷纭复杂的时代都有着异常敏锐的嗅觉，在不拘一格地处理音乐作品上两人同样具备惊人的胆识。克莱默在演奏曲目选择上比胡伯尔曼更加广泛，他不仅对新作品投入了巨大的热情，而且对许多不常听说的小品也倾注了同样的心血。从一定意义上说，克莱默是一位帮助我们跟上时代步伐的艺术家。

9. 俄罗斯小提琴家列宾

列宾（Rebin 1971—）5岁进入新西伯利亚儿童音乐学校学琴，1977年进入音乐学院附属中学师从布朗（Zakhar Bron），布朗是小奥依斯特拉赫的学生，因此列宾可以说是奥依斯特拉赫的嫡传弟子。列宾第一次公演是在1980年莫斯科的学生演奏会上，1982年11岁时获得维尼亚夫斯基国际青少年比赛的第一名而名噪一时，1984年春天又在莫斯科第二届国际音乐节上与两个钢琴神童基辛和布宁同台演出而引起轰动，1986年列宾在第八届柴科夫斯基国际音乐比赛的开幕式音乐会上，以无懈可击的技巧和成熟的演奏风格而震惊了所有的评委（这场音乐会已有唱片问世）。列宾的演奏技术的确惊人，可贵的是他并没有卖弄技巧，而是继承了苏联学派的优良传统，音量大、音色美而热情奔放，音准极好，揉弦速度和色彩变化均十分丰富。

10. 俄罗斯小提琴家温格罗夫

温格罗夫（Maxim Vengerov 1975—）虽然年仅28岁，已经是世界公认的最振奋人心的小提琴家之一。他4岁半开始学琴，5岁在他的故乡新西伯利亚的诺沃西比尔斯克举行了首次独奏会，之后他跟随托恰尼科娃和布朗（Zakhar Bron）教授学习。年仅10岁时赢得了维尼亚夫斯基国际青少年比赛的第一名，1990年，15岁时又在卡尔·弗莱什国际小提琴比赛上获得最高奖，从而确立了世界一流小提琴家的名声。此后他经常与一些最重要的管弦乐团和指挥家合作，在1999—2000 年演出季，他和英国室内乐团进行了巡回演出，他既是独奏家，也首次担任指挥。他在一场音乐会中既使用斯特拉迪瓦里也用巴罗克小提琴演奏一首巴赫的奏鸣曲、谢德林的《回声奏鸣曲》和4首伊扎依的奏鸣曲。这个演出季另一特别的事件是与罗斯特罗波维奇在东京合作的庆祝小泽征尔65岁生日音乐会。在整个欧洲他的音乐会得到观众起立鼓掌和评论界的高度赞誉。2000—2001年演出季，他与托马斯指挥的旧金山交响乐团合作，在澳大利亚、韩国、日本和中国的澳门进行广泛的巡演，举行协奏曲、独奏和二重奏音乐会，在欧洲和美国各地的独奏巡回演出，与阿巴多指挥的柏林爱乐乐团在萨尔茨堡复活节音乐节上的音乐会，以及和他的‘名家’演

奏组在欧洲的一次巡演等。2000 年 5 月，他和 EMI 唱片公司签定了专属的录制协议。在他为 Teldec 录制唱片的 10 年中，获得了许多荣誉和嘉奖。温格罗夫对音乐和个人生活中的热情还体现在他喜欢和年轻人在一起，通过上大师课为年轻有志的音乐家提供机会，作为有关他的纪录片的一部分，英国电视第四频道录制了这些活动，起名为"用心演奏"，并在 1999 年戛纳电影节上演出。自 2001 年 10 月，他成为萨尔兰德斯音乐学院的一名小提琴教授。2001 年 10 月温格罗夫率领他的以色列"名家"演奏组应邀参加了第四届北京国际音乐节，在中国掀起的"温格罗夫狂潮"。

（四）美国学派

美国是个移民国家，加上有优越的地理条件，两次世界大战都未受到战火的破坏，各路精英纷至沓来。美国弦乐艺术的发展，如同科技、文化诸方面一样，善于吸收世界各国的先进经验，而且还具有为美国音乐与音乐生活、音乐教育的性质所决定的某些特点。20 世纪后，在美国本土培养了许多杰出的演奏家和教育家，与有悠久历史的欧洲弦乐艺术并驾齐驱，甚至互为竞争，为世界所瞩目。

美国小提琴艺术的发展，从老一辈小提琴家及教育家赴美的演出和教学活动开始到当前活跃在国际舞台上的在美国出生的小提琴家，可分为五代，即第一代是 20 世纪初各学派的杰出代表，如奥尔、伊扎依、克莱斯勒、塞夫契克等，他们无论是在美国长期定居，还是在美国短期演出和教学，都对美国早期的小提琴演奏艺术产生了重大的影响；第二代大都是在欧洲取得了辉煌的成就之后来到美国并加入美国国籍的，如津巴利斯特、埃尔曼、海菲茨、加拉米安、米尔斯坦等，他们在各自学派的基础上采撷众华，不断发展，并独创一格，自成一家；第三代的特点是生于美国，并在美国学习、成名，后来又成为世界一流的演奏大师或教育家，如梅纽因、斯特恩、迪蕾等；第四代是美国杰出教育家的弟子，他们已成为当前国际舞台上最活跃的著名演奏家，如帕尔曼、郑京和、朱克曼、奥利维拉、敏茨、林昭亮等；第五代有沙汉姆、约瑟夫维茨、沙拉张、哈恩、美岛丽等。

美国小提琴学派实质上是法、比学派与俄、苏学派的延续，例如美国小提琴教育家的主要代表人物之一，加拉米安先后师从于俄国的莫斯特拉斯和法国的卡佩，莫斯特拉斯（K.G.Mostras 1886 — 1965）是西伯尔（Sibor）的学生，又是苏联最著名的教育家之一；作为室内乐演奏家和弓法技巧大师的卡佩是法国学派代表人物巴约的再传弟子。美国小提琴教育家珀辛格和金戈尔德都先后师从于伊扎依。加拉米安的助手和继承者迪蕾是美国学派的代表人物，其他两位美国最出色的教育家戈德什坦和布朗斯坦，前者是苏联著名教育家杨波尔斯基的学生，后者则是奥尔的学生。这几位教师的学生几乎囊括了所有美国籍的世界著名小提琴家。

1. 美国小提琴家、钢琴家、教育家珀辛格

珀辛格（L.Persinger 1887 — 1967）是由于他对其杰出的学生梅纽因、里奇和斯特恩所做的工作而著名。他本人所受的音乐教育是在印第安人保留地——科罗拉多开始的，12 岁时在该地公开演奏。1900 — 1904 年他在科罗拉多矿业大王斯特拉顿（W.S.Stratton）的帮助下进入莱比锡音乐院从贝克尔（H.Becker）学小提琴，从贝文格（Beving）学钢琴，从尼基什（Nikisch）学指挥，1904 年毕业获最高荣誉奖，1905 年又在布鲁塞尔从伊扎依学习两年。1907 年任布鲁塞尔皇家歌剧院乐队首席。1909 — 1913 年间，先后两次在欧洲和美国巡回演出，获得声誉。1914 年应尼基什之邀担任柏林爱乐乐团首席，1915 年任旧金山交响乐团首席兼副指挥，1916 — 1928 年他是旧金山室内乐团的领导者，在此期间并从事教学工作，著名小提琴家梅纽因是他的学生。1926 年梅纽因在纽约首次公演和 1928 年在美国旅行演出都是珀辛格亲自为他弹钢琴伴奏。1929 年任克利

**夫兰音乐院教授。1930 年奥尔去世后，帕辛格继任他的职务，到 1967 年他逝世之前，一直担任纽约朱利亚德音乐学院教授。他 75 岁生日时仍然在学院举行小提琴与钢琴独奏音乐会，他那多才多艺和炉火纯青的表演使得全体师生非常敬佩。1965 年，他出版了一本小提琴论著，书名为《小提琴之谜》。**

2. 美国小提琴家、作曲家斯波尔丁

**斯波尔丁（A.Spalding1888 — 1953）是出生在美国的小提琴家中的光荣元老，他幼年时被带到意大利，7 岁在佛罗伦萨从琪蒂（Chiti）学习小提琴，14 岁考入意大利波洛尼亚音乐院，当时他演奏了门德尔松的《小提琴协奏曲》、塔尔蒂尼的《魔鬼颤音奏鸣曲》及巴赫的《第三无伴奏奏鸣曲》等作品，以第一名被录取入学。一年后他转学巴黎音乐院，在著名教师拉丰班上学习。1905 年 6 月 6 日，斯波尔丁首次在巴黎公开演出，获得很高的评价。1910 年起他便开始了世界范围的广泛旅行演奏，赢得了世界声誉。1922 年，巴黎音乐院邀请他与该院管弦乐团联合演出，这在当时是很高的荣誉，在他之前，只有伊扎依和克莱斯勒曾经得到这种荣誉。第二年又被聘为该院小提琴专业毕业考试评判委员。1927 年，他应邀在德国汉堡参加贝多芬音乐节演出，盛况空前，被誉为当时世界五大小提琴家之一，是第一位享誉世界乐坛的美国人。**

**斯波尔丁是一位博学多才的音乐家，他除了是一位杰出的小提琴家以外，还是一位作曲家，作有 2 首小提琴协奏曲、1 首小提琴奏鸣曲、1 首小提琴组曲、4 首弦乐四重奏、1 首乐队组曲和其他体裁的小提琴曲、钢琴曲及声乐曲等。**

3. 波兰血统的美国小提琴家杜什金

**杜什金（S.Dushkin 1891 — 1976）曾先后从雷米（Remy）、奥尔和克莱斯勒学习。1918 年开始旅行演奏，到过英国、荷兰、德国、法国，名噪一时。1924 年 1 月 6 日，与达姆罗施（F.Damrosch）指挥的纽约爱乐乐团合作，演奏新发现的鲍凯利尼（Boccherini）的小提琴协奏曲，获得成功。1926 年在阿姆斯特丹首次演出拉威尔的《茨岗》。1931 年在柏林首次演出斯特拉文斯基的《小提琴协奏曲》，并同作者一起举行多次音乐会。他是一位勇于创新的演奏家，还编订过不少乐曲，写了一本《小提琴演奏法》。**

4. 美国小提琴家、著名教育家加拉米安

**加拉米安（I.Galamian 1903 — 1981），1916 — 1922 年在莫斯科音乐与戏剧学校学习，师从苏联著名小提琴教育家莫斯特拉斯（K.G.Mostras 1886 — 1965），后去巴黎师从卡佩。1924 年在巴黎首次演出，1925 — 1939 年任教于巴黎"俄罗斯音乐学院"，1930 年任该院副院长。1944 年任教于美国费城柯蒂斯学院，1946 年起，任朱利亚德音乐学院教授，与此同时，每年夏季他都在梅多蒙特（Meadowmount）音乐学校讲学，这所学校由他筹建于 1944 年，以后逐渐发展为著名的小提琴训练基地，培养出众多的人才，较著名的有 :郑京和、帕尔曼、拉列多（Laredo）、拉宾、祖克曼、祖科夫斯基（Zukoffsky）、巴斯维尔（Buswell）、纳第安（Nadian）、弗里德曼（Friedman）、卢卡（Luca）等。加拉米安著有《小提琴演奏与教学原则》（此书已有张世祥的中译本，人民音乐出版社 1981 年出版），并与尼曼（F.Neuman）合编了一套《当代小提琴演奏技巧》（此谱已由张世祥译注，上海文艺出版社 1980 年出版。）。1965 年，奥伯林大学授予他名誉博士学位。**

5. 美籍俄国小提琴家、教育家金戈尔德

**金戈尔德（J.Gingold 1909 — 1995）1920 年去美国从格拉夫曼（V.Graffman）学习（1922 — 1927），后去布鲁塞尔从伊扎依学习（1927 — 1930）。曾在欧洲和美国各地举行过音乐会，1937 —**

1943 年在托斯卡尼尼指挥的美国 NBC 全国广播公司交响乐团任第一小提琴手，1943 — 1946 年任底特律交响乐团首席，1947 — 1960 年任克利夫兰交响乐团首席，并经常在乐团的音乐会上独奏。1960 年起，主持印第安那大学音乐学校的提琴教学，并在夏季经常去指导梅多蒙特音乐学校的室内乐班。他的学生中有拉雷多（Laredo）、弗里德（Fried）、亚朗（Yaron）、霍尔谢尔（Hoelscher）和西尔弗斯坦等，现在美国各大交响乐团中大部分首席都是他的学生。1968 年金戈尔德获得美国弦乐教师协会颁发的年度' 卓越教师 '奖。他曾代表美国多次担任国际小提琴比赛的评委和作为美国具有极大影响的' 莱文垂特（Leventritt）国际小提琴比赛的评委。他编定出版了三本《小提琴乐曲集》和乐队练习曲。

6. 美国小提琴家、指挥家、国际音乐活动家梅纽因

梅纽因（Y.Menuhin 1916 — 1999）是 20 世纪小提琴演奏艺术发展史中最受尊敬和最具崇高威望的权威人物，这位誉满全球的艺术家是一位拥有着崇高思想、善良品质和渊博知识的伟大学者，他通过他的小提琴发出的无与伦比的美妙的声音传达出来的高雅精神，赢得了人们对他的由衷爱戴。

梅纽因出生于美国的纽约，父母都是从俄国移民到美国的犹太人，他的家中始终拥有浓厚的音乐氛围。梅纽因 4 岁开始学琴，启蒙老师是安克尔（S.Anker），1923 年，7 岁时从旧金山交响乐团的首席珀辛格学习，他的演奏技艺得到了突飞猛进的发展，当年就与旧金山交响乐团合作在一次正式的音乐会上演奏了门德尔松的小提琴协奏曲。1926 年，10 岁的梅纽因得到一笔资助而随家人到欧洲，使梅纽因有了一个重大的收获 :他成为罗马尼亚小提琴大师埃内斯库的学生。对梅纽因来说，埃内斯库绝不仅仅是一位教师，他不仅教会梅纽因怎样精通这件乐器，更重要的是在他面前打开了一个美妙的音乐世界。在梅纽因心中，埃内斯库无异于第二个慈父，同时也是伟大的精神导师和亲密的朋友。埃内斯库把自己的得意门生带到罗马尼亚去表演，回到巴黎又在法国指挥家帕雷（P.Paray）指挥的拉姆勒乐队协奏下进行了两场演出。1927 年 11 岁的梅纽因在著名指挥家弗里茨·布什指挥的纽约爱乐乐团协奏下，在卡内基音乐厅演奏了贝多芬的《D 大调小提琴协奏曲》，人们怀着极为惊讶的心情，亲眼目睹了这位神童小提琴家的天才技艺。在这之后，梅纽因到全美和欧洲各地进行旅行演出。1929 年 4 月 12 日，在柏林，他在同一场音乐会上演奏了巴赫、贝多芬和勃拉姆斯 3 首小提琴协奏曲，由瓦尔特指挥柏林爱乐乐团协奏，轰动世界乐坛。后来又去了罗马、维也纳和伦敦。与此同时，梅纽因继续向埃内斯库学习，并同时接受德国小提琴家布什的指导。1932 年，16 岁的梅纽因在 75 岁高龄的埃尔加的亲自指挥下演奏了这位作曲家的小提琴协奏曲，并录制了唱片，这个著名的录音一直到今天仍未失去其权威地位。1935 年，梅纽因进行环球旅行演出，经过十几个国家的 60 多个城市，所到之处都受到了热烈的欢迎和赞扬。

梅纽因少年时代的演奏除了技巧上卓越超群以外，最引人注目的特点就是音乐理解上的成熟、深刻和表现力上的清新、自然。这使得他在 11 岁时就能出色地表现出贝多芬的《小提琴协奏曲》和巴赫的《夏空舞曲》这样作品的丰富内涵，同时也能令人信服地演奏莫扎特的作品，这一切基本上预示了他日后作为成熟小提琴大师的风格。不过，在一系列成功的背后也开始出现了某种危机，这似乎也是每一位音乐神童在告别青少年时代、走向成熟的音乐家的道路上所不可避免的考验。正如梅纽因在与丹尼尔斯的《谈话录》中所谈到的，无论歌唱家、指挥家或是器乐演奏家，在一生中的早期依靠的是天资，是基本才能。而这种基于天赋之上的神秘的直觉能力，是极其容易随着岁月的流逝而消失的。任何一位神童都会面临这样一个选择 :要么通过艰苦的努力重新获得

艺术上的才能，并使之达到新的成熟境界，要么就从此无声无息。梅纽因踏上成人征途时，从艺术到个人生活，处处都以失败威胁着他，但他的热情和决心使他能力挽狂澜，重新出现在世界第一流演奏家的行列之中，无论是演奏的表现力，对作品的理解深度，曲目的范围，还是其音乐活动对当代音乐生活的广泛影响，梅纽因都已跻身于 20 世纪最伟大的音乐大师之列。梅纽因是一位拥有丰富和漫长艺术生命力的伟大音乐家，他一生不仅从事小提琴演奏事业，而且还从事教学、研究和指挥事业。1958 年他创建"梅纽因室内乐团"，自己担任指挥并演奏。之后他先后组织创办了不少颇具国际影响的音乐节，其中较著名的有英国的"巴斯音乐节"(1958 — 1968)、加拿大的"温泽音乐节"(1969 — 1972)和瑞士的"格什塔德音乐节"(1956 — )等，他在这些音乐节和乐团中亲自担任指挥和音乐指导，进行了大量意义重大的音乐活动。梅纽因 1959 年起定居伦敦。1963 年在英国萨里郡的斯托克(Stoke)创办了"梅纽因学校"，目的在于为世界范围内具有音乐天才的儿童提供最理想的学习环境。他在英国广播电视公司(BBC – TV)拍摄了影片《梅纽因的教学》，并在美国全国电视教育节目(N.E.T)中联播。梅纽因认为音乐艺术教育应首先是为培养一个完整的人，一个修养全面、心理健康、才尽其能的艺术家，这是音乐艺术教育培养的目标。他还十分积极地从事东西方文化交流的活动，探讨用西洋乐器演奏东方和印第安音乐等问题，并拍摄了系列影片《人类的音乐》(The Music of Man)。不仅如此，梅纽因还参加政治和社会问题的讨论，他写给大不列颠皇家学院的学术论文《艺术与科学是两个互相关联的概念》，被译成多种文字出版；他在英国向全国教师协会所作的《新的美德》以及在加拿大温哥华大学所作的关于印第安音乐的报告等，所谈论的问题极为广泛。由于他所进行的一系列非凡而卓越的艺术活动，牛津大学、剑桥大学分别授予他名誉博士学位，法、比、英、德、希腊等国家也都授予了他荣誉勋章。从 1969 年起，梅纽因三次连任国际音乐家理事会主席。1996 年，由于他在音乐方面的卓越成就，与罗斯特罗波维奇一起被授予了西班牙国王阿斯图里亚斯和平奖，以表彰他们对音乐普及事业和为世界和平与自由所作出的杰出贡献。

梅纽因曾先后三次访问我国：第一次是 1979 年 12 月，应我国音乐家协会的邀请来我国演出和讲学，他和中央乐团演奏的莫扎特、贝多芬和勃拉姆斯 3 部小提琴协奏曲，激起了我国音乐界罕见的热情与喜悦的狂潮。在听了音乐院学生的演奏后，深有感触地说："再过若干年，最伟大的小提琴演奏家将是中国人"[①]。1982 年，梅纽因率领他在伦敦和瑞士两所音乐学校师生来到北京演出和交流，使我国音乐教育界和广大爱乐者一睹梅纽因艺术教育的卓越构想和风度；1983 年 4 月，首届"梅纽因国际小提琴比赛"在英国南部海滨城市福克斯顿举行，我国选手王晓东、王峥嵘、张乐赢得了少年组的前三名，台湾选手陈立伦赢得了青年组第一名。梅纽因亲自为他们上课，并在获奖音乐会上亲自指挥英国皇家爱乐乐团为他们协奏。1997 年 10 月，年逾八旬的梅纽因在北京音乐厅的舞台上亲自指挥乐队为胡昆协奏埃尔加小提琴协奏曲，使得台上的演奏员和台下的观众心情异常激动。

梅纽因的个人回忆录《未完成的旅行》已出版，从中我们可以了解到梅纽因携带小提琴这把"利器"在世界周游的一生。

7. 美国小提琴家里奇

里奇（R.Ricch 1918 — ）是在 20 世纪现代小提琴演奏史上被公认为继承帕格尼尼辉煌艺

---

① 转引自章彦编著：《外国小提琴家词典》，人民音乐出版社，1988 年 1 月第一版，第 81 页。

术传统的演奏大师，这种继承不仅仅表现在技巧范围内的完美展现和发展上，更重要的是在精神实质上体现出的进一步延续与升华。

里奇出生于美国旧金山一个典型的职业音乐家家庭，5 岁开始随父亲学琴，8 岁拜著名小提琴教育家珀辛格为老师，10 岁时在旧金山举行了正规的公演，第二年，他又在纽约卡内基音乐厅演奏了门德尔松的《小提琴协奏曲》，从而引起轰动。1932 年，14 岁的里奇首次在欧洲进行了颇具影响的旅行演出，他先后与英国、法国、意大利、匈牙利和捷克等许多国家的著名乐团一起合作举行了音乐会。此次赴欧演出时他有机会结识了当时著名小提琴家皮亚斯特罗和库伦坎普夫，并有幸成为他们的短期学生，在一年多的时间里学到了许多珍贵的东西。1935 年，里奇结束了赴欧洲的旅行演出和短期留学，回到了他的家乡旧金山，并继续跟随他的老师珀辛格深造，在技术和艺术上都重新迈上一个更高的台阶。第二次世界大战期间，里奇在美国空军中服役，为美国军队各个兵营中的战士们演奏。战争结束后，艺术事业心极强的里奇立刻恢复了他的正式公开音乐会，1946 年 11 月 21 日他在纽约市政厅举行了闻名于世的独奏音乐会，他以极其大胆的构思，向观众推出了一整套无伴奏小提琴作品，——巴赫、斯塔米兹、帕格尼尼、维尼亚夫斯基、伊扎依、克莱斯勒和欣德米特等作曲家的无伴奏奏鸣曲、练习曲、舞曲和随想曲等作品。此次辉煌的演出充分显示出了里奇驾驭和掌握小提琴技巧方面的超群能力，同时也表现出了里奇作为一个天才小提琴演奏大师的全面艺术素质，大家普遍认为，他已经真正跨入到了伟大小提琴大师的行列中。1957 年，39 岁的里奇再次进行了环球旅行演出，他的精湛技艺再次震惊了世界。在后来相当一段时间里，他以英国的伦敦为中心，广泛地开展了他的一系列演奏艺术活动。里奇曾三次访问苏联，以他那特殊的记忆和魅力折服了当地的听众。1970 年里奇回到美国，受聘于印第安大学，1975 年他担任了朱利亚德音乐学院小提琴教授，开始将自己艺术事业的重点转移到教学方面。

里奇在整个 20 世纪的小提琴演奏发展中是一位发展和完善演奏技巧的典型代表人物，他的演奏总是能够处于完美和惊人的技术状态中，这当然与他那超群的天赋有关系，但他的独树一帜又极富科学性的训练方法也是起着决定性的作用。他的左手有着奇快无比的速度和准确性，右手能够根据不同的声音要求而随时控制弓子的压力和运弓分配，对于一些技巧性弓法掌握得更是得心应手。里奇与帕格尼尼及他的作品之间有着一种近似神话般的特殊联系，他的身上存在着许多与帕格尼尼相近的素质，他曾这样说道："我从帕格尼尼的作品中学到的东西，比从我的任何一位老师那里学到的东西都要多。"[①]他在演奏帕格尼尼的作品时，既能够干净利落地完成乐曲中的艰难技巧，又能够尽力挖掘出作品的音乐内涵，这种能力是他区别一般炫技型演奏家而被公认为是最优秀的帕格尼尼作品权威的根本原因。里奇不仅广泛演奏人们所熟悉的古典和浪漫主义作品，也经常演奏帕格尼尼、恩斯特、维尼亚夫斯基、伊扎依等人的几乎被人们遗忘了的优秀作品，对于 20 世纪的作品里奇同样有着浓厚的兴趣，普罗科菲耶夫的两首小提琴协奏曲就是他经常演奏的拿手作品。不仅如此，他还热心地首演了许多新作品，1953 年他在慕尼黑首演了齐默尔曼的小提琴协奏曲，同年在罗马首演了库比克的小提琴协奏曲，1963 年他又在纽约首演了吉纳斯泰拉的小提琴协奏曲。他的一生中录制了 200 余首不同类型和风格的作品，成为 20 世纪演奏和录音唱片数量及种类最多的小提琴大师之一。

---

① 转引自景作人著《20 世纪世界小提琴大师精粹》，世界图书出版公司，1998 年 8 月第一版，第 151 页。

8. 美国女小提琴家、教育家迪蕾

**迪蕾（**D.Delay 1918 — 2000**）是第一位进入早先全部由男人统治领域的美国妇女，并且在世界最伟大的小提琴教育家当中占有一席之地。帕尔曼、敏茨、肯尼迪、林昭亮、沙汉姆、萨拉·张、美岛丽、麦克杜菲、纳迪亚·扎勒诺·宗南贝格等许多小提琴家都在这位慈母般的教师关注下度过了他们的音乐童年。迪蕾训练出的乐队首席遍布世界各地的重要乐团，并教出了大量的室内乐演奏家、乐团成员、杰出的教师和演奏家。斯特恩称她为‘世界上最有成效的小提琴教师”，并经常与她共同协商，帮助她开发最有前途的学生。**

**迪蕾出生于在堪萨斯州水牛城的一个教师和牧师的家庭，她** 3 **岁开始阅读，**4 **岁学琴，**5 **岁即在当地的教堂里举行了她的首场公开演出。尽管迪蕾在一个十分严格、专制的环境中长大，但她很早就是一位怀疑论者和好探究的人。她曾在奥柏林音乐学院学习音乐，在密执安州立大学获得文学学士和朱利亚德研究院获得文凭。她曾在美国、加拿大和南美各地举行过独奏和室内乐音乐会。从** 1946 **年起在劳伦斯学院教小提琴和室内乐，从** 1948 **年开始在朱利亚德音乐学院任教直至她去世，在此期间，**1949 — 1970 **年在梅多蒙特（**Meadowmount**）音乐学校任教，她还在阿斯本（**Aspen**）音乐学校、辛辛那提大学音乐学院任教，并到世界各地进行短期的访问和举办大师班。**1994 **年迪蕾从克林顿手中接过总统颁发给她的国家艺术奖章。**

9. 俄国犹太血统的美国小提琴家斯特恩

**斯特恩（**I.Stern 1920 — 2001**）在** 20 **世纪现代小提琴演奏艺术中，无论在技巧上还是音乐理解力上都堪称超一流的天才演奏大师，而他的演奏风格和特点，也是对后辈演奏家们影响最大的，当今优秀的青年小提琴家们，无不从他的演奏中吸取经验，因此可以说，斯特恩是为现代小提琴家们指明前进方向的杰出大师之一。**

**斯特恩幼年随父母迁居美国，入美国籍。**4 **岁从母亲学钢琴，**8 **岁开始学小提琴，早期的教师是旧金山交响乐队首席布林德（**N.Blinder**）。**1934 **年，年仅** 14 **岁的斯特恩就和老师布林德公开演奏巴赫的《双小提琴协奏曲》。**1936 **年，他在蒙特（**P.Monteux**）指挥的旧金山交响乐团的音乐会上成功地演奏了勃拉姆斯的《小提琴协奏曲》。**1937 **年与芝加哥交响乐团合作演出，随后又到纽约举行音乐会，并从著名小提琴家珀辛格进修。**1943 **年在纽约卡内基音乐厅演奏，取得令人瞩目的成功。此后，每年都被约请同各地交响乐团合作，并在全世界各大音乐节上演出，足迹遍及南北美洲、欧洲、亚洲及大洋洲的许多国家。斯特恩从** 20 **世纪** 40 **年代开始便成为美国小提琴界中的重要代表人物，随着时间的推移，当年风华正茂的青年小提琴家已成为世界小提琴艺术界德高望重的权威人物。斯特恩先后** 6 **次访问日本，**5 **次访问中国，每次都获得了巨大的成功，**1979 **年** 6 **月，这位艺术家来到我国进行访问演出，在北京、上海和广州进行演出和教学活动，受到我国音乐院校师生及听众的热烈欢迎，他拍摄了驰名中外的纪录片《从毛泽东到莫扎特》，我国上海音乐学院当时年仅** 10 **岁的王健（大提琴）正是由于斯特恩的鼓励和支持，为他铺平了赴美深造的道路。**

**斯特恩的演奏以精确无瑕的左手技巧，音色温暖、音量宏大的右手运弓以及揉弦和力度变化恰到好处而著称，他的演奏风格处处体现出自然、质朴、真挚而充满活力的个性，同时也包含着丰富的情感和微妙的韵味。斯特恩的演奏技巧炉火纯青，左手不仅具有惊人的运指速度，而且还有着松弛、敏捷、均匀和精确无瑕的特点，尤为突出的是他的极富特色的带有真挚纯朴美感的揉弦，曾使得以帕尔曼为首的后辈小提琴家们从中得到了很大的启发。斯特恩的右手运弓技术更为精湛，他的运弓方法极为科学，自肩关节开始的大臂整体运动非常轻松自如，整个手臂的重量通过**

运用了第三指的压力(被称为斯特恩的'压力圈')饱满而均匀地落在弦上,使他奏出的声音异常宏大明亮,十分耐人寻味,他的良好的运弓控制能力使得他在演奏当中能够最大限度地变换力度和色彩,斯特恩是一位思想丰富的小提琴家,他根据作品的内容要求来选择技术细节的运用。

斯特恩非常重视室内乐,将其作为他演奏艺术的基本底色,并认为熟悉全部室内乐曲目是一个教师的 ABC。他曾与钢琴家伊斯托明(E.Istomin)、大提琴家罗斯(L.Rose)组成卓越的三重奏团,把贝多芬、舒伯特及勃拉姆斯的全部三重奏乐曲都录制了唱片。斯特恩的演奏曲目十分丰富,几乎为所有重要的古典和浪漫主义时期的小提琴作品录了音,有的还被拍成电视片,在世界范围广为流传。他还热衷于倡导现代作曲家的创作,是许多新作品的首演者和权威演释者,如伯恩斯坦的《小夜曲》和马克斯韦尔·戴维斯的《小提琴协奏曲》等。斯特恩曾为多部电影配音,1946 年他为影片《幽默》配音,还在影片《今晚我歌唱》中扮演小提琴巨匠伊扎依。20 世纪 80 年代又为影片《屋顶上的小提琴家》配音,并在影片中扮演角色。

斯特恩不仅是一位技艺超群的小提琴演奏大师,而且还是一位性格随和豁达、声誉卓著的社会活动家,人人皆知的伟大的慈善家。他有着崇高的道德品质和精神世界,他参与 1960 年美国卡内基音乐厅的重建工作,维护犹太人的合法权利,曾多次为灾民、难民和其他穷苦人举行义演,用自己的辛勤汗水和精美艺术所换来的收入建立各种慈善和福利事业, 为那些受苦受难的人们办了很多实事,为此赢得了世界人民对他的尊敬和爱戴。在音乐界,斯特恩还是一位以发现和培养人才而著称的伯乐,经他发现并想尽办法帮助、提携和举荐的青少年小提琴家不胜枚举,当今世界上著名的后辈演奏家帕尔曼、朱克曼、敏茨、马友友、林昭亮、王健等都曾受过他的悉心指导和热情帮助,他们当中有的直接跟随他学习,有的是他发现并举荐到名家处深造,有的是在他的鼎力扶持下登上世界音乐舞台的。他和世界上许多政界要人、社会活动家、企业家有密切交往,是全美艺术家协会的创始人之一,并担任纽约卡内基音乐厅协会主席。他与著名指挥家、钢琴家、作曲家伯恩斯坦(Leonard Bernstein)同是当代美国音乐界的领袖人物。

10. 美国小提琴家拉宾

拉宾（M.Rabin 1936 — 1972）被誉为 20 世纪现代小提琴演奏艺术中的杰出天才,但遗憾的是,这位仅仅活了 36 岁的盖世奇才,因染上吸毒的恶习,致使他的演奏事业受到了致命的影响,成为世界小提琴演奏艺术中昙花一现的人物。拉宾 4 岁开始从父母学习小提琴和钢琴。他父亲是纽约爱乐乐团的第一小提琴手,母亲是钢琴教师。拉宾幼年即显露出超凡的音乐天才,有神童之称。9 岁进入纽约朱利亚德音乐学院,是世界著名小提琴教育家加拉米安的得意门生。1947 年,不满 11 岁的拉宾首次举行职业性公演,受到当时各界人士的普遍赞扬,评论家盛誉他'具有非凡的技巧和微妙的艺术表现才能'。1949 年,在全美音乐俱乐部联盟举办的音乐比赛中荣获首奖。1950 年,两次同美国国家交响乐团在卡内基音乐厅演出,其辉煌的成功震惊了世界乐坛,从此闻名遐迩,成为当代小提琴家中引人注目的后起之秀。拉宾成名之后,曾在一段时间到世界各地举行过一系列成功的巡回演出,从而使他的演奏技艺和名声在各地传播开来。他的演奏技艺精湛而辉煌,是加拉米安门下才能最出众的一个,假如他不是过早去世,也许今天已成为世界小提琴演奏艺术中独占鳌头的人物。然而,他的过早去世大大降低了他在世界上的影响力,身怀绝技、前途无量的拉宾在灿烂前程中途夭折是毁在了他自己的手中, 一代天才就这样像流星一般地转瞬即逝了,这一不幸的结局使得人们由此得到了一个沉痛的教训。

20 世纪中后期世界音乐舞台上最卓越的三位小提琴家帕尔曼、郑京和、祖克曼,被人们称为

“加门三杰”。如今,人们常将这三杰与 20 世纪前辈小提琴大师中的三巨头海菲茨、奥依斯特拉赫和梅纽因并列起来谈论,那是因为在这两组中存在着一些关键的相像之处。众所周知,海菲茨、奥依斯特拉赫和梅纽因是 20 世纪最伟大的三位小提琴演奏大师,他们在当时分别代表着俄罗斯学派、苏联学派和法、比学派的优良传统,并以各自充满鲜明个性的风格和神话般的演奏技艺,成为 20 世纪世界小提琴演奏艺术发展潮流中的领袖人物。而帕尔曼、郑京和、祖克曼这新三杰,则以他们各自独特的天才而成为 20 世纪中后期世界小提琴演奏艺术中的中坚力量。其中帕尔曼以其浪漫主义的热情和丰富的表现力,被人们誉为新时期的小提琴王子,郑京和则以女性特有的细腻情感以及典雅的东方艺术情趣,使人们从中品味出了极富新鲜感的气质和魅力,而祖克曼以其气质高雅且有深厚修养成为当今世界乐坛上稀有的全能大师。

11. 以色列小提琴家帕尔曼

帕尔曼（I.Perlman 1945 —）是当今世界音乐舞台上最为活跃的,同时也是最受人们欢迎和尊敬的小提琴演奏家之一,他那充满灵感而又独具魅力的琴声,曾使得无数热爱他的听众为之深深地陶醉和倾倒。人们从他演奏出的感人至深的音乐中,可以深刻地体会到音乐艺术中的崇高境界和绚丽色彩,以及人类最为丰富的感情世界和精神本质。

帕尔曼 5 岁开始学习小提琴,他的启蒙老师是一位受俄罗斯学派训练多年的、从苏联移居以色列的女小提琴家戈德加特。不久即进入特拉维夫的舒拉米特(Shulamit)音乐学校,在校学习 8 年,13 岁被选入“以色列天才儿童表演团”到美国演出,在美演出时被著名小提琴大师斯特恩发现,斯特恩对帕尔曼的杰出才华极为赏识,他决心尽一切力量帮助帕尔曼在美国展开艺术活动,经过斯特恩等人的帮助,再加上帕尔曼本人所显示出的过人天赋,他终于获得了美以文化基金协会颁发的奖学金,进入朱利亚德音乐学院从当代著名小提琴教育家加拉米安和迪蕾学习。1963 年,18 岁的帕尔曼在纽约卡内基音乐厅举行首次职业性演出,获得辉煌的成功。他的演奏感情真挚,风格宏伟,一切都经过精雕细刻,使人回味无穷。1964 年他参加了在美国具有极大影响的‘莱文垂特(Leventritt)国际小提琴比赛”,荣获第一名。这一荣誉使得他真正地脱颖而出,成为当时美国小提琴家中鹤立鸡群的人物,此后在世界范围内作广泛的旅行演出,与各地著名的交响乐团合作演出或举行个人音乐会,一举跨入了世界优秀小提琴演奏家行列。

帕尔曼是一位有着坚强意志和顽强精神的小提琴演奏大师,在他 4 岁时不幸身患小儿麻痹症,双腿留下了终身残疾,尽管这是一件极为痛苦的事,而且给他的生活和事业带来了许多不便,但在他的学习和日后从事的小提琴演奏事业的过程中,他以顽强的毅力、惊人的刻苦精神和对音乐艺术的满腔热忱,克服了常人难以想像和忍受的困难,取得了令全世界瞩目的辉煌成就。帕尔曼是一位能够给人们留下无限欢乐和回味的小提琴大师,他在演奏技巧和音乐表现方面同样精湛无比。在技巧方面,他的左、右手发展极为平衡,左手具有灵敏的速度、精确的音准、高度的控制力以及魅力无比的揉弦效果和各种迷人的滑指技巧;右手的运弓在加拉米安和迪蕾两位大师的特殊而科学的训练之后,有着极为协调、松弛的状态和惊人的控制能力,他的运弓将俄罗斯学派和法、比学派的优点融为一体,演奏出来的音色美丽动人,他那美妙歌喉般的声音就像甘泉一样沁人心脾。帕尔曼的演奏极具歌唱性和丰富的音乐表现力,充满着浪漫主义激情,给人们带来一种轻松、愉悦和完美的享受。帕尔曼在演奏作品的数量和种类方面,几乎涉猎了古今小提琴文献中的全部主要作品,几十年中他为众多世界著名的唱片公司录制了小提琴文献史上绝大多数重要的作品。

12. 韩国女小提琴家郑京和

**郑京和**（Kyung－Wa Chung 1948 —）**出生于现在韩国汉城的一个具有浓郁艺术氛围的家庭，由于父亲对音乐的爱好和影响，她的兄弟姐妹** 6 **人成为专业音乐家，其中姐姐郑明和成为大提琴家，弟弟郑明恒成为钢琴家和指挥家。郑京和** 4 **岁开始学钢琴，**5 **岁改学小提琴，**9 **岁即在一次音乐会上与汉城交响乐团合作演奏了门德尔松的《小提琴协奏曲》，**12 **岁时赴日本巡回演出很受欢迎。**1961 **年，**13 **岁的郑京和随父母来到美国，以出色的才能考入纽约朱利亚德音乐学院成为世界著名小提琴教育家加拉米安的学生。**6 **年后，她在这位名师严格而又科学的悉心指导下，在小提琴演奏艺术的各个方面都达到了相当成熟和完美的境界。**1967 **年，**19 **岁的郑京和参加了美国著名的"莱文垂特国际小提琴比赛"，与加拉米安的另一位得意弟子祖克曼获得并列一等奖。**1970 **年** 5 **月** 1 **日，她与伦敦交响乐团合作，在普列文**（A.Previn）**的指挥下演奏了柴科夫斯基的《小提琴协奏曲》，轰动了伦敦乐坛，从此闻名遐迩，其艺术活动在全球各地都得到了充分地展开。她与几乎所有欧美及亚洲的著名交响乐团合作过，同时还为世界诸家著名唱片公司录制过大量优质唱片。**

**在加拉米安的众多弟子中，郑京和是一位十分富有个性的演奏家，在这一点上，她甚至比帕尔曼显得更加出色和引人注目。她的演奏技术精湛、音色纯净优美，表情丰富，亲切感人。在她的演奏中，总是能够利用自己的感染力，最大限度地把听众吸引到自己所创造的艺术氛围中，并把自己内心强烈的情感通过音乐传达给听众。她的演奏既有着女性演奏家温柔细腻的特点，又有着强大的魄力、大幅度的感情变化和催化人们心灵般的神奇力量。更为可贵的是，郑京和将她身上所具有的东方人理智而含蓄的性格与西方人豪放而热烈的情感这两种不同的气质结合起来，从而形成一种独具魅力的艺术风格。**

**郑京和是一位不可多得的小提琴艺术天才，而她始终谦虚温和，平易近人，从不狂傲浮躁和盛气凌人，一直保持着严肃认真和兢兢业业的工作态度。她是一位拥有广泛演奏曲目和非常善于钻研的全面型小提琴演奏家，对于那些在技术、风格和内容等方面都较难掌握的作品，她总是不厌其烦地反复推敲，刻苦地磨练和不断地实践，从中摸索出一套既能完美地体现作曲家的音乐思想，又能出色地发挥自己特点的方法，她演奏的许多** 20 **世纪作曲家，如埃尔加、沃尔顿、巴托克、斯特拉文斯基、贝尔格等人的作品堪称典范，她的演奏很容易使人们摆脱对** 20 **世纪作品所带有的艰涩难懂的印象，使人们从中品味出现代音乐中的许多特殊美感，了解到现代音乐中的艺术价值和深远意义。**

13. 波兰出生的以色列小提琴家祖克曼

**祖克曼**（P.Zukermen 1948 —）**是当今世界乐坛上杰出的弦乐精英和稀有的全能大师。他幼年从父亲学习小提琴，**8 **岁考入特拉维夫音乐院从费赫尔**（I.Feher）**教授学习。**1961 **年，**13 **岁的祖克曼迎来了决定他一生事业成就的好机会，这一年著名大提琴演奏大师卡萨尔斯和小提琴演奏大师斯特恩访问以色列，当他们听了祖克曼令人惊讶的精彩演奏之后，立即发现他是一个不可多得的音乐天才，于是，便由斯特恩作为法定监护人而将朱克曼带到了美国，并很快获得美以文化基金会的奖学金，考入朱利亚德音乐学院从加拉米安学习。**1966 **年在意大利斯波莱托**（Spoleto）**音乐节崭头露角，引人注目。**1967 **年在纽约参加'莱文垂特国际小提琴比赛"，与郑京和获得并列一等奖。**1968 — 1969 **年间有幸代替生病的斯特恩参加一系列重要的演出，受到普遍赞扬。**1969 **年去英国应邀参加布里顿的音乐节，并在伦敦录制了他的第一套唱片《柴科夫斯基小提琴**

协奏曲》,之后又赴法国参加了由卡萨尔斯主办的普拉德(Prades)音乐节。祖克曼在世界一些重大的音乐活动中赢得了国际声誉以后,便开始在全球范围开创自己的艺术业绩。1970 年他与钢琴家巴伦博依姆(D.Barenboim)和大提琴家杜普雷(J.Du Pre)一起在为贝多芬诞辰二百周年而举行的盛大纪念音乐会上,与纽约爱乐乐团合作极其出色地演奏作曲家的小提琴、大提琴和钢琴三重协奏曲,赢得很高的评价。自此之后,他们组成钢琴三重奏团,不仅在各地举行大量的音乐会,还将贝多芬的全部小提琴奏鸣曲和三重奏乐曲都录成唱片。1974 年祖克曼首次指挥伦敦爱尔交响乐团演出,1980 年起领导伦敦圣保罗室内乐团进行广泛的演出活动。进入 80 年代以后,祖克曼以世界著名小提琴、中提琴家和指挥家三种身份开展了更加繁忙的艺术活动。作为小提琴演奏家,他不但广泛地在世界各地举行独奏音乐会,还与帕尔曼合作演奏各种形式的二重奏;作为中提琴家,祖克曼堪称 20 世纪顶尖级大师,完全可以与中提琴演奏史上的特蒂斯、普里姆罗斯和多克特等大师相提并论;作为指挥家,他曾与一些世界著名交响乐团合作,有着很好的合作经历和演出效果。

**(五)其他国家的著名小提琴家**

1. 英国小提琴家萨蒙斯

**萨蒙斯(A.Sammons 1886—1957)是 20 世纪初英国最伟大的小提琴家,通过他本人的实际行动,提高了英国演奏家的声望。萨蒙斯生于一个贫穷的小提琴手的家庭,是一位刻苦自学成功的小提琴家,11 岁时白天上学,晚上在餐厅的乐队中演奏,一年后离开学校,凭着他在乐队中的演奏经验,成为一名自由演奏家。1908 年,著名指挥家比切姆在伦敦诺维尔多夫旅馆听了他的演奏后大为欣赏,邀请他担任新建立的'比切姆乐队'首席。1908—1919 年他组建并领导著名的伦敦弦乐四重奏团,在欧洲各国巡回演出,赢得了国际声誉。萨蒙斯的独奏事业是于 1911 年在斯坦福指挥下,在女皇大厅成功地演奏了布鲁赫的《g 小调小提琴协奏曲》后开始的。1914 年他在伦敦演奏了埃尔加的《小提琴协奏曲》并灌了唱片(由亨利·伍德指挥伦敦交响乐团协奏),以后又经过数次的演出,萨蒙斯成为这首协奏曲最伟大的演奏者之一。另一部优秀的英国作品是戴留斯的小提琴协奏曲,是作曲家献给萨蒙斯的,1919 年由萨蒙斯首演了这首作品。此外,他与钢琴家穆多赫(William Murdoch)合作演奏了戴留斯的《第二小提琴奏鸣曲》。1939—1956 年萨蒙斯任皇家音乐学院教授,他还出版了 3 册名为《技巧之秘密》的练习曲,这 3 本练习曲是他多年刻苦钻研小提琴技巧的结果,显示了他那独特的演奏方式,特别是他的练习方法。**

2. 英国小提琴家、教育家罗斯泰尔

**罗斯泰尔(M.Rostal 1905—1991)是继卡尔·弗莱什之后欧洲最重要的小提琴教育家之一。他 7 岁到维也纳拜罗斯(A.Rose)为师,5 年后考入柏林音乐学院,在罗斯教授班上学习,1924 年毕业时获得门德尔松奖。1926 年任挪威奥斯陆交响乐团首席,1927 年起在柏林音乐学院担任弗莱什的助手,1930 年升为正教授。1934 年移居伦敦从事教学活动,并组织室内乐队演奏古典作品,全部乐队队员都是他的学生,他本人还经常担任独奏,以演奏贝多芬全套小提琴奏鸣曲而驰名世界。1951 年罗斯泰尔到特拉维夫讲学,分六次分别讲解了巴赫、贝多芬、莫扎特、弗兰克等人的作品的不同风格以及表现手法,并即席演奏,这次讲学轰动了乐坛,获得了很高的评价。**

3. 黎巴嫩出生的小提琴家尼曼

**尼曼(Y.Neaman 1923—2002)是英国最杰出的小提琴之一,是国际公认的音乐教育家。尼曼 4 岁开始学琴,9 岁起先后在法国巴黎和英国伦敦求学,在此期间曾师从蒂博、弗莱什和罗斯塔**

尔。1937 年在巴黎音乐院毕业并获一等奖。1944 年在伦敦首次登台演出，表演十分激动人心。从此以后迅速地征服了世界各重要的音乐厅。他曾先后访问欧洲、南北美洲、大洋洲、南非、中东及远东各大城市，是当代受到普遍赞赏的小提琴家。1950 年访美，11 月 4 日在纽约卡内基音乐厅演奏布鲁赫的《g 小调小提琴协奏曲》，赢得很高的评价。1952 年 7 月 30 日在伦敦皇家阿尔伯特大厅演奏现代作曲家辟斯顿（W.Piston）的《小提琴协奏曲》，获得辉煌的成功。尼曼得到了 20 世纪作曲家迈克尔·贝利克、阿诺德·库克、霍华德·弗格森、彼得·弗里克、罗伯特·格哈特、玛尔克姆·利普金、迈克·布雷克·沃特金斯等人专门为他写的作品，他把这些作品介绍给世界各地的广大听众。他的演奏技巧熟练，音色华丽，对作品有精致的分析，以演奏布鲁赫的《小提琴协奏曲》有独到之处著称。尼曼现在是伦敦市政厅音乐戏剧学校器乐进修部小提琴教授和主任，同时也是许多国家音乐院校的客座教授。作为一名国际知名的教育家，他在欧洲、美国及远东地区定期举行大师班，经他培训的学生有一些已成为国际知名的小提琴家，如中国的小提琴家薛伟。尼曼也是一些重要的国际小提琴比赛的评委，同时他还是伦敦国际弦乐四重奏比赛的艺术指导。1983 年被授予英帝国勋章，1998 年，为奖励尼曼长期对伦敦市政厅音乐戏剧学校的贡献，伦敦市授予他终身名誉教授的头衔。

4. 英籍波兰女小提琴家哈恩黛尔

哈恩黛尔（I.Haendel 1924 — ）是 20 世纪杰出小提琴演奏大师中第二代精英的代表人物，是一位既靠天才又靠勤奋而成才的杰出人物，同时在 20 世纪的女小提琴家中，她又是一个非常重要而又特殊的人物，她是继莫里尼、内弗之后，维尔克米尔斯卡、郑京和等人之前的中间性人物。哈恩黛尔 4 岁时就被华沙音乐学院免费接受为米哈洛维奇[①]的学生。1933 年，年仅 9 岁的哈恩黛尔获音乐院金牌奖和胡伯尔曼奖。1935 年她以优异的成绩从华沙音乐学院毕业，同年在华沙举行的维尼亚夫斯基国际小提琴比赛中获得第三名。这一年哈恩黛尔一家旅居巴黎，期间她曾先后从埃奈斯库和弗莱什进修。1936 年，12 岁的哈恩黛尔首次举行个人音乐会，以其令人惊奇的成熟技艺，赢得了听众和评论界的一致赞扬。随即在波兰、荷兰、比利时、德国、匈牙利、丹麦、瑞典、法国等地巡回演出纷纷获得重大的成功。1937 年在英国的伦敦与著名指挥大师亨利·伍德合作，在伦敦交响乐团的协奏下，极为精彩地演奏了贝多芬和勃拉姆斯的小提琴协奏曲，轰动了乐坛，赢得了很高的评价。第二次世界大战期间，她到处为工人和盟军演出。战后广泛地在世界各地进行旅行演出，逐渐确立了世界级小提琴大师的地位，1946 —1947 年访问美国，1950 年，36 岁的哈恩黛尔居住在加拿大的蒙特利尔，从此，她便以此地为中心继续开展丰富的国际艺术活动。1966 年访问苏联受到极大的欢迎，1973 年 3 月，她同伦敦交响乐团来到中国进行访问，在北京民族宫剧场演奏勃拉姆斯的《小提琴协奏曲》，深受我国听众的赞赏。特别值得一提的是，她还在听众的一再欢迎和要求下，加演了一首中国乐曲《白毛女》，令在场的观众激动不已。哈恩黛尔此次访华演出使当时正处在与世隔绝状态中的中国音乐工作者们得到了一次极好的学习、观摩和交流的机会。在全世界的小提琴家当中，她是惟一一个在‘文革’期间来华访问演出的西方演奏家，她成为了一位连接中西方音乐文化纽带的重要使者，她的这一特殊贡献为她的整个艺术生涯添加了重要的一页。近年来哈恩黛尔虽年事已高，但仍然积极地从事着各种重要的音乐活动，其中尤以教学活动最为突出，她曾在美国和加拿大等地设立了教学中心，努力培养着来自世界各地的

① 米哈罗维奇（Michalowitch）是奥尔在圣彼得堡的学生，也曾教过胡伯尔曼。

青年小提琴家，其中包括许多来自中国的优秀小提琴家。

哈恩黛尔的演奏技艺精巧雅致，凡看过她演奏的人，都会对她那极为松弛和有力的运弓技术记忆犹新。她的运弓幅度很大，力量均匀，变化丰富，音色丰满明朗，音量宏大浑厚。这主要得益于她科学的运弓方法和极佳的控制能力。她的左手技术同样是异常出色，其突出特点是速度快，音准精确，音质清晰，在完成各类复杂作品时显得游刃有余，给人的印象是干净、精致和完美。她虽然是一位技艺精湛的演奏大师，但从不是炫技派的演奏家，她的演奏风格是细腻而富有激情，情意真挚，引人入胜。她擅长演奏的曲目很多，已录制的唱片有：贝多芬、勃拉姆斯、布鲁赫（No. 1）、维尼亚夫斯基（No.2）、格拉祖诺夫等人的小提琴协奏曲、巴齐尼的《妖精之舞》和萨拉萨特的《流浪者之歌》等。她还写了一本自传《妇女与小提琴》，1970 年在伦敦出版。

5. 意大利小提琴家、指挥家阿卡多

阿卡多（S.Accardo 1941—）是 20 世纪后半叶有着举足轻重地位的小提琴演奏大师，他以令人惊讶不已的演奏技艺深深地征服了全世界各国聆听过他演奏的听众，人们从他的演奏中，不仅看到了现代小提琴演奏艺术的崭新面貌，同时也深刻地体会出了意大利小提琴演奏艺术的优良传统。阿卡多早年在那不勒斯音乐院从安布罗西奥学习小提琴，13 岁时举行首次公演，演奏帕格尼尼的《24 首随想曲》，在当地引起极大轰动。 1956 年毕业后又到锡耶纳从阿斯特路斯（Y. Astruc）进修。1956 年夺得日内瓦国际小提琴比赛桂冠，1958 年在热那亚参加国际帕格尼尼小提琴比赛中获一等奖，轰动了世界，从而真正使他获得了稳固的国际地位。此后长时期在欧美及远东进行广泛的旅行演出，每年的演出均在百场左右，一时间，他成为全世界最繁忙的演奏艺术家之一。他先后与世界各国的著名指挥家及交响乐团合作举行音乐会，受到世界各地听众的普遍好评。1980 年曾在日本举行一系列音乐会，受到各国音乐界的高度评价。

阿卡多的演奏技艺辉煌，曲目丰富，尤其擅长演奏帕格尼尼的作品，由于他在这方面的突出成就，多少年来人们一直将他的名字与帕格尼尼的名字紧紧地连在一起，而他录制的帕格尼尼全套作品的唱片，则被世界上众多音乐爱好者当作难得的权威版本广泛地收藏。阿卡多之所以有“帕格尼尼作品演奏专家”之称，是因为他在这方面有许多独到的艺术见解和不同凡响的成就，在阿卡多看来帕格尼尼不是技巧的堆积，而是有着韵味无穷的音乐，而其中充满热情的歌唱性是极其富有特点的。阿卡多以自己神奇般的技巧和对帕格尼尼作品的深刻理解，向人们充分展示了帕格尼尼作品中的丰富内涵和激情满怀的音乐性。在一些人眼中，阿卡多似乎仅仅是与帕格尼尼联系在一起的演奏家，其实不然，时至今日，越来越多的人认识到阿卡多是一位全面的小提琴演奏家，他涉猎的作品十分广泛，包括各个时期、各种流派作曲家创作的大量小提琴名曲。阿卡多也是一位非常喜爱和擅长演奏室内乐的演奏家，多年来他经常参加著名的意大利室内乐团的演出，除了成就辉煌的小提琴演奏事业以外，他还是出色的歌剧指挥家，并在他的母校锡耶纳音乐院和“小提琴故乡”克雷蒙纳从事教学活动。多年来，他一直担任帕格尼尼国际小提琴比赛的评委。1996 年，55 岁的阿卡多来到中国访问演出，在北京音乐厅举行了成功的音乐会，使中国的广大音乐爱好者从中得到了许多难以言表的美好享受。

世界小提琴演奏艺术发展到 20 世纪中后期时，出现了群星争灿、万花斗艳的景象。在这段时期中，小提琴演奏艺术在世界各地都有了快速的发展，不仅在欧盟各国中优秀的小提琴演奏家层出不穷，就是在亚洲国家也相继出现了一批在世界上产生了重要影响的小提琴演奏明星。在小提琴演奏发展的四个多世纪中，它的演奏水平从来没有达到今天这样的高度。在力争达到完美演奏

境界的过程中，新一代的小提琴演奏家对当代小提琴演奏艺术的总体水平产生了很大的影响。但另一方面，近30年来，小提琴演奏界虽然人才辈出，好手涌现犹如雨后春笋，但被称为一代宗师的人物却凤毛麟角。当我们生活在一个技巧必须高度准确，而音乐表现经常因录音的极高要求而损失的时代，年轻的演奏家如何能够充分表达他们的个性，使他们的演奏不同于只是具有完备的技术，而缺乏艺术修养、鲜明的演奏风格和独特的气质的千篇一律的一种标准，这是新的一代演奏家所面临的共同问题。

## 二、中提琴家

### （一）法国的中提琴家

1894年，巴黎音乐院开设了世界上第一班中提琴专业课程，领导人是著名的中提琴家拉弗日（Laforge 1860—1918），从设立中提琴专业起直到1918年故去，拉弗日始终在此任教，他的演奏活动主要是在室内乐团。著名小提琴家、作曲家埃奈斯库把为中提琴和钢琴而写的《音乐会小品》献给了他，首演这部作品的可能就是拉弗日。巴黎第一个中提琴班的核心是由他的优秀学生蒙特、卡扎德絮、巴伊和维约组成，这些学生后来都成为著名的中提琴家，为法国中提琴学派奠定了基础。法国中提琴学派以高水平的演奏艺术著称于世。

1. 法国著名中提琴家卡扎德絮

卡扎德絮（Henri Casadesus 1879—1947）1889年毕业于巴黎音乐院，并获得了一等奖。离开音乐院不久，就开始了在著名的卡佩弦乐四重奏团的演奏活动，后来又在埃奈斯库主持的四重奏团中演奏。卡扎德絮是作为音乐会中提琴演奏家登台的，他的演奏活动大部分是与古代音乐协会室内乐团联系在一起的，在那里也演奏抒情维奥尔琴（Viola d ' Amore）。1901年，他在巴黎创建'古代乐器研究会"，这个组织在欧洲和美国都很有名气。他出版过有关抒情维奥尔琴的学术论著和练习曲。瑞士作曲家奥涅格把自己为中提琴写的奏鸣曲献给了他。

2. 法国中提琴家巴伊

巴伊（1882—1974），1900年毕业于巴黎音乐院。他曾参加过多个四重奏团，其中有卡佩的四重奏团。1919年，他作为室内乐演奏家和中提琴独奏家赴美国参加伯克郡音乐节，在那里他首次演奏了布洛赫的中提琴与钢琴《组曲》。1925年，他在纽约的市政大厅举行了独奏音乐会。同年，巴伊受聘留在美国费城科蒂斯音乐学院任中提琴和室内乐教授，在那里工作到1940年。巴伊是一位卓越的教师，在美国培养出许多著名的中提琴家，如阿罗诺夫、帕斯夸里等。

巴伊的独奏音乐会无论在何地举行，华沙、布达佩斯、阿姆斯特丹、巴黎或伦敦，成功永远伴随着他。巴伊的演奏风格是技术无懈可击，音响丰富饱满，充满灵感，动人心弦。在他上演的曲目当中，20世纪作曲家欣德米特、约恩根、布洛赫的中提琴作品占有重要的地位。巴伊演奏用的中提琴是意大利布里西亚提琴制作大师葛斯帕罗·达·萨洛制作的声音洪亮、优美的大号中提琴。

3. 被称作法国当代中提琴之父的维约

维约（M.Vieux 1884—1957）1902年以一等奖从巴黎音乐院毕业后，曾在欧洲各国独奏和参加室内乐合奏，后来任巴黎音乐院交响乐团中提琴独奏家。维约的演奏活动开始于巴黎歌剧院乐队，他在那里担任了多年的中提琴首席，他经常作为中提琴独奏家在音乐会上演奏法国和比利时作曲家的中提琴作品，并使其广为流传。比利时作曲家约恩根（1873—1953）把自己为中提琴创作的多部作品献给了他，其中包括：中提琴与乐队的《组曲》、中提琴与钢琴的《引子与舞曲》以

及小提琴、中提琴和大提琴三重奏等，这些作品都是由维约首演的。1918 年他的老师拉弗日逝世后，维约受聘担任巴黎音乐院中提琴班教授，维约不愧为他老师的继承人，音乐院里他的班以培养高水平的中提琴演奏家著称。现代法国第一流的中提琴家大都出自他的门下：卡扎德絮（H.G. Casadesus）、帕斯卡尔（I. Pascal）、帕斯奎尔（P.Pasquier）、吉诺特（E.Ginot）等，他们先后都积极参加室内乐演奏，后来都成为巴黎音乐院的中提琴和室内乐的教授。

（二）英国中提琴家

1. 英国著名中提琴家特蒂斯

特蒂斯（L.Tertis 1876 — 1975）是世界公认的第一流中提琴独奏家。他对中提琴和弦乐演奏艺术作出的特殊贡献，受到了整个音乐界的尊敬和赞赏。他终身致力于中提琴演奏事业，他进行过广泛的录音和巡回音乐会演出，并为中提琴创作和改编了许多优秀的作品，在很大程度上促进了中提琴在音乐会舞台上的地位，他为确立和发展中提琴演奏艺术作出了巨大的贡献。

特蒂斯的父母为英籍俄国和波兰人，他 5 岁开始学习音乐，就学于伦敦圣三一学院（初学钢琴，后学小提琴，以后从卡罗达斯集中精力学习小提琴），后来还在莱比锡音乐学院和皇家音乐学院学习。18 岁那年他来到莱比锡音乐学院学习，但经过半年他又重返伦敦，在皇家音乐学院学习。19 岁时接受了院长麦肯齐的建议改学中提琴，从此，他与中提琴结下了不解之缘。1897 年特蒂斯毕业后不久参加了弦乐四重奏团。1901 年任皇家音乐学院中提琴教授。1900 — 1904 年担任女王大厅管弦乐团中提琴的首席，1909 年担任比切姆管弦乐团中提琴的首席。他的首场中提琴独奏音乐会于 1908 年在伦敦皇家爱乐协会举行。很快，他作为第一流的中提琴独奏家在欧美各国旅行演奏，他努力使人们承认中提琴是能胜任独奏的。为此，他做了大量开拓性的工作，发掘作品，鼓励当代作曲家为中提琴创作协奏曲或奏鸣曲。有很多作曲家响应他的号召：麦克艾温（J.B. McEwen）、卡斯（A.Carse）、巴克斯（A.Bax）、伯温（Y.Bowen）、戴尔（J.Dale）、沃克尔（E.Walker）、贝尔（W.H.Bell）、斯科特（C.Scotte）、布里奇（F.Bridge）和法杰恩（H.Farjeon）等，特蒂斯还启发了年轻的作曲家沃尔顿（B.Wolton）、沃恩·威廉斯和布里斯（A.Bliss）等写出了较高水平的中提琴作品。他曾经向公众首演了许多为他创作的中提琴曲，有些作品由于他的演奏技巧而出名。

在他的节目单上有巴赫的《夏空舞曲》（为中提琴改编）、柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》的中提琴独奏部分，以及莫扎特的小提琴、中提琴和乐队的《交响协奏曲》。同特蒂斯一起演奏莫扎特《交响协奏曲》的有著名小提琴家伊扎依、克莱斯勒、蒂博等。在当时演奏莫扎特这部作品是罕见的，现在这首《交响协奏曲》已成为很普及的作品，这在很大程度上归功于特蒂斯的演奏，是他对此作出了贡献。特蒂斯也演奏了大量的室内乐作品，参加室内乐团一起演奏的有卡萨尔斯、阿图尔·鲁宾斯坦等。1924 — 1929 年任皇家音乐学院合奏班领导。1939 年，特蒂斯退休，但继续教学、演出和推动中提琴事业的发展，他改编和编辑了许多中提琴作品，包括埃尔加的大提琴协奏曲、戴留斯的小提琴奏鸣曲、勃拉姆斯的单簧管奏鸣曲等，为充实中提琴演奏曲目作出了贡献。1938 年他在伦敦出版了《弦乐演奏的美丽音色》，1947 年出版了《介绍一把英国中提琴》，1953 年出版了自传《不再是灰姑娘了》，1974 年重新修订，扩大了内容，改名为《我和我的中提琴》。特蒂斯获得过许多受人尊敬的荣誉和奖赏：1946 年荣获科贝塔室内乐音乐演奏金质奖章；1950 年，乔治六世国王授予他大不列颠帝国三级勋位；1964 年帝国爱乐协会奖给他一枚金质奖章等。

特蒂斯用的是大尺寸的中提琴演奏，音量宏大，能奏出厚实饱满的 C 弦音色，接近于大提琴，没有小尺寸中提琴那种暗哑的鼻音。他与制琴师理查德森（A.Richardson）合作设计制作的‘特

蒂斯型'中提琴在国际上享有盛誉，他们又以同样的方式，于 1960 年设计制造了相应的大提琴和小提琴，为改进乐器性能以适应现代化的需要，作出了有益的探索。

2. 当代卓越的中提琴家普里姆罗斯

普里姆罗斯（W.Primrose 1903 — 1982）把中提琴独奏艺术提高到与小提琴和大提琴所能达到的同样的高度，他的演奏活动在中提琴艺术史上达到了顶峰，他的名字同当代卓越的演奏家克莱斯勒、海菲茨、卡萨尔斯、皮亚蒂戈尔斯基并列榜首。评论界一致公认普里姆罗斯是一位卓越的演奏家，用最佳的词汇来赞美他，以"神圣化"一词来形容他纯净优雅的音色，对他完美的技巧、无懈可击的音乐审美以及把握音乐风格的准确性等各个方面都有极高的评价。

普里姆罗斯生于苏格兰格拉斯哥的一个中提琴演奏家的家庭。他的小提琴启蒙老师是他的父亲，音乐的才能加上对音乐的热爱，使年轻的普里姆罗斯很快成长起来，同时他也开始进行创作。他 10 岁那年，就已经能精彩地演奏门德尔松的《小提琴协奏曲》，没人怀疑他会成为优秀的小提琴家。此后普里姆罗斯去了伦敦，在伦敦市政厅音乐学校从利特尔（C.Ritter）继续他的小提琴学习，技艺日臻成熟。1923 年，他在伦敦举行了第一场独奏音乐会，由罗纳德（L.Ronald）指挥的乐队为他协奏，成功地演奏了拉罗的《西班牙交响曲》和埃尔加的《小提琴协奏曲》。1924 年，普里姆罗斯获得金质奖章，以优异的成绩在市政厅音乐学校毕业。1925 — 1927 年到比利时在著名小提琴家伊扎依的班上继续深造，他被邀请参加伊扎依家中的四重奏和其他室内乐的中提琴声部演奏，虽然他是一个才华横溢的小提琴家，但似乎越来越被中提琴所吸引，他那宽宽的肩膀，大而有力的双手，生来就适合拉中提琴。伊扎依注意到这位年轻的小提琴家对中提琴的特别爱好，因而在后来果断地支持他成为中提琴独奏家的志向。

1930 年普里姆罗斯接受了伦敦弦乐四重奏团的邀请担任中提琴手，在欧洲和南、北美洲巡回演出了 5 年（1930 — 1935），在这期间，他也在精心地准备自己的中提琴独奏节目，在南美洲的一次巡回演出中，他在里约热内卢成功地举行了首次中提琴独奏音乐会，并相继在意大利、西班牙、加拿大和美国演出，赢得了第一流中提琴家的声誉，他那迷人的中提琴音色和在这个乐器上所表现出来的无与伦比的演奏技巧使听众为之震惊。1937 年他在美国定居，扩大了他的演奏范围。著名指挥家托斯卡尼尼邀请他参加美国全国广播公司交响乐团（NBC）担任中提琴首席，同时继续举行独奏音乐会。1942 年起，他作为独奏家全力从事旅行演出和教学活动。他同世界上许多重要的交响乐团进行过合作演出，听众深为他那优美的琴声所感动，欣赏他那与众不同的音乐个性，评论界也给予他极高的评价。1944 年他约请巴托克创作一首中提琴协奏曲，作曲家尚未完成即不幸逝世，这首作品后来由塞利（T.Serly，美籍匈牙利作曲家、指挥家，巴托克的学生）完成。此外，英国作曲家如鲁布拉（E.Rubbra）、弗里克（P.R.Fricker）和汉密尔顿（I.Hamilton）等也都为他创作了中提琴协奏曲或奏鸣曲。1955 年他创建了由阿斯本音乐节的教师组成的"节日四重奏团"，这个著名的弦乐四重奏团在欧美享有很高的声誉。1962 年，洛杉矶的加利福尼亚大学聘请海菲茨、皮亚蒂戈尔斯基和普里姆罗斯担任各自乐器和室内乐教授。1965 年普里姆罗斯任印第安纳大学音乐学院教授，1972 年日本教育厅聘请他到东京艺术大学任教，同时在桐朋学园和铃木学院教学。

中提琴独奏家普里姆罗斯的成就主要得益于他在几年中同美国著名男高音歌唱家克鲁克斯的多次合作演出，他们的音乐会从 1942 年开始，每场演出都吸引了大批的听众。普里姆罗斯能用中提琴演奏帕格尼尼的《24 首随想曲》，可见他惊人的技巧。美国著名小提琴教育家阿普尔鲍姆指出，当你听到普里姆罗斯的演奏之后，就会得出一个结论：高难度的技巧乃是演奏好中提琴的必备

条件[①]。普里姆罗斯善于把演奏小提琴时所能有的全部光辉夺目的技巧应用到中提琴上。他极为全面地展现了中提琴的演奏艺术，其中包括音响、技巧以及对音乐的诠释。普里姆罗斯能够出色地演奏各种不同风格和体裁的作品，在同乐队一起演奏时，他的演奏气势宏伟，对作品有哲理性的解释，独奏中提琴强有力的声音能'冲破'乐队的音响结构；而在演奏室内乐和独奏作品时，他的演奏则典雅清晰，表现出大艺术家的手法，演奏技艺炉火纯青。在普里姆罗斯演奏的曲目里，绝大多数是为中提琴创作的新颖作品。他出色地演奏过现代作曲家沃尔顿、欣德米特、米约、波尔特等人为中提琴与乐队写的协奏曲，也多次演奏勃拉姆斯、欣德米特、本杰明等作曲家写的奏鸣曲。

在他的演奏活动中占有特别重要位置的是柏辽兹的《哈罗尔德在意大利》、莫扎特为小提琴、中提琴和乐队而作的《交响协奏曲》和巴托克的《中提琴与乐队协奏曲》这三部杰作。《哈罗尔德在意大利》是普里姆罗斯长期演奏的保留曲目，也是他演奏生涯的顶峰之作，他曾同指挥家托斯卡尼尼、库谢维茨基、比切姆、明希等人的合作上演过这部作品。普里姆罗斯先后同多位小提琴家合作演出过莫扎特的《交响协奏曲》，而最辉煌的要算与海菲茨的合作，这两位演奏家皆为极其出色的演奏大师，其演奏有着各自鲜明的个性，然而对莫扎特作品的理解却达到了共识，他们的演奏吸收了许多有表现力的现代演奏手法，使作品充满生机，体现出时代感。在中提琴演奏曲目中，巴托克的《中提琴与乐队协奏曲》也是现代最受欢迎的作品之一，此曲由普里姆罗斯于 1949 年首次演奏，他演奏的这部作品技巧卓绝，感情充沛，一气呵成，他对这部作品的解释已成为中提琴家们的楷模。

教学活动在普里姆罗斯的艺术生涯中也占有重要的地位，到他那里求学的中提琴家来自世界各地，重要的是他挑选学生的条件苛刻，并有一套独特的教学方法，他的教学法取得了丰硕的成果，实践证明普里姆罗斯是一位优秀的教师。鉴于在演奏、教学中所作的丰功伟绩，普里姆罗斯荣获了许多荣誉和奖赏。1953 年伊丽莎白女王授予他大不列颠帝国三级勋位，不久又获得了英国伦敦市政厅音乐学校荣誉成员称号。1970 年，普里姆罗斯获得美国教师协会最佳中提琴教育家年奖。这个大奖每年授予全世界优秀的音乐家，其中卡萨尔斯、皮亚蒂戈尔斯基、梅纽因、西盖蒂、斯特恩等音乐家曾获此大奖。1979 年，美国举行了以普里姆罗斯名字命名的国际中提琴比赛，以此庆祝他诞生 75 周年（当时普里姆罗斯还在世）。参加比赛的 18 位音乐家来自美国、加拿大、日本、委内瑞拉。一等奖获得者乔治·沃尔特是美国旧金山交响乐团的中提琴首席，二等奖获得者是普里姆罗斯的学生、日本中提琴家高平。

3. 英国中提琴家阿罗诺维茨

阿罗诺维茨（Cecil Aronowitz 1916 — 1978）双亲是俄国立陶宛人。阿罗诺维茨就学于皇家音乐学院，师从沃恩·威廉斯和 G.雅格布学习作曲，从 A.利瓦德学习小提琴。战后改拉中提琴，曾在英国的许多管弦乐团和室内乐团工作过，并且是梅洛斯歌舞团的创建人之一。1950 — 1957 年任皇家音乐学院中提琴教授，1975 — 1977 年任曼彻斯特皇家北方音乐学院弦乐学校校长，1977 — 1978 年任斯纳普·马尔斯丁学校弦乐学科主任。

**（三）苏联的中提琴家**

1. 苏联中提琴学派的奠基人鲍里索夫斯基

鲍里索夫斯基（V.Borisovski 1900 — 1972）是苏联第一个中提琴专业的学生，也是当时惟

① 转引自波尼亚托夫斯基著，吴育绅译《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996 年 10 月第一版，第 144 页。

一的中提琴主科学生。在他之前苏联还没有中提琴专业的班级和专职教师，当时人们普遍地对中提琴这一乐器持轻视态度，有些必修中提琴专业课的学生只能在小提琴教师班上熟悉这件乐器。起初，鲍里索夫斯基像大多数中提琴家一样，也学小提琴，他确立以中提琴为自己的专业，并取得成就应归功于波拉克教授。1920 年，鲍里索夫斯基终于成为巴卡列尼科夫的中提琴学生，直到从音乐学院毕业并获得金奖。此后他在国内外不断地举行独奏音乐会，很快就赢得了国际声誉。作为中提琴演奏家，他演奏的中提琴音响听起来饱满、浑厚、结实，各音区的色调鲜明而多样化，他的演奏形象生动，分句灵活自如，具有浪漫主义激情，感染力极强。他曾在苏联首演过许多部中提琴作品，欣德米特、巴克斯、瓦西连科、克留科夫的奏鸣曲以及布洛克、图里那的组曲等作品，许多苏联作曲家把自己的作品献给鲍里索夫斯基。他的演奏活动有效地促进了中提琴作为独奏乐器的普及和推广。除了独奏以外，鲍里索夫斯基在著名的贝多芬弦乐四重奏团工作了 40 多年，这个弦乐四重奏团曾首演了 13 部肖斯特科维奇的弦乐四重奏，是苏联演奏艺术中光辉的一页，肖斯塔科维奇不止一次地对鲍里索夫斯基的中提琴演奏艺术给予很高的评价，并把自己的第 13 弦乐四重奏献给了他。

鲍里索夫斯基艺术生涯的重要环节之一是他的教学工作，他在莫斯科音乐学院执教近 50 年，在他的努力之下，莫斯科音乐学院及其附属中学，以及其他音乐学院开设了中提琴专业课。他培养出来的中提琴手可以组成一个 200 人的庞大乐团。鲍里索夫斯基为中提琴改编的乐曲不仅在苏联而且也在世界各国得到了推广。鲍里索夫斯基在中提琴艺术史上所起的作用是多方面的，他的演奏、教学和创作活动有力地推动了苏联，乃至世界中提琴艺术在 20 世纪的发展，并促进了对这一发展过程的研究。

2. 苏联老一辈中提琴家叶甫根尼•斯特拉霍夫

叶甫根尼·斯特拉霍夫（1909 — 1978）与鲍里索夫斯基和米哈依尔·特里安一起曾为苏联中提琴学派的演奏与教学打下了基础。这位演奏家的艺术生涯一帆风顺，作为小提琴家，斯特拉霍夫在卓越的小提琴教育家采特林班上得到扎实而良好的训练。他在三年级才改学中提琴，选定这个时机无疑对于掌握和提高一种新的乐器的演奏水平是很恰当的。1938 年成为鲍里索夫斯基的研究生，之后他参加了一系列比赛，成为苏联演奏艺术史上第一位获胜的中提琴家，从此开始了大量独奏和合奏演出，并首演了很多苏联作曲家为中提琴写的作品，如阿萨菲耶夫的《中提琴变奏曲》，拉德凯维奇的《中提琴奏鸣曲》、齐德曼的《中提琴协奏曲》、格利高里·汉堡的《协奏曲》和斯捷潘诺夫的《协奏曲》、《奏鸣曲》等作品。他曾在中央音乐学校、伊万诺夫音乐学校和莫斯科音乐学院任教，从担任鲍里索夫斯基教授的助教开始，直至担任中提琴教研室主任，很多有才能的演奏家都出自他的班上。在斯特拉霍夫教学活动中有一个重要阶段，那就是举办极为有意义的《中提琴发展进程中的协奏曲》系列音乐会，这三场音乐会均由他班上的学生演奏，共有 23 首作品，从泰勒曼、巴赫到欣德米特和巴托克等各个时期的大型中提琴作品。此外，还有苏联作曲家所写的 7 部中提琴协奏曲专题晚会。像这样对于中提琴演奏曲目发展进行历史回顾的系列音乐会不仅在苏联，在世界范围也属首创。科研工作是斯特拉霍夫中提琴艺术活动的另一个重要方面，他编辑、整理、移植、改编和出版了大量苏联以及各国的中提琴作品，经他出版发行的很多为中提琴改编的曲集，不仅成为音乐院校的学习丛书，也是中提琴家们经常上演的曲目。

3. 苏联中提琴家米哈依尔•特里安

米哈依尔·特里安（出生于 1905 年）在音乐艺术的各个领域都十分活跃，而他主要的艺术

活动是从事于室内乐工作。早在学生时期他就开始在科米塔斯四重奏团演奏，在该团工作长达20 多年，与此同时，他还在莫斯科大剧院担任独奏演员。从 1935 年起，特里安在莫斯科音乐学院弦乐四重奏和中提琴教研室任教，著名的鲍罗丁四重奏团就是在他的班上建立起来的，他同卓越的演奏家奥依斯特拉赫、克努舍维茨基、奥伯林一起参加音乐会的演出，并与贝多芬弦乐四重奏团合作录制了不少唱片。作为教育家，他培养了诸多优秀的中提琴演奏家。1961 年，特里安担任由他自己创建的莫斯科音乐学院室内乐团的艺术指导和指挥，乐团的成员是莫斯科音乐学院和中央音乐学校的教师和研究生，特里安领导的这个室内乐团曾在西柏林举行的卡拉扬国际青年乐团比赛中获得一等奖，在国内外都赢得了很高的声誉。

苏联中提琴演奏艺术学派的其他代表人物还有格拉祖诺夫弦乐四重奏团的组织者之一，并在该团工作了 30 多年的雷夫金（1893 — 1951）；领导列宁格勒音乐学院中提琴专业教学达 40 多年的索辛（1892 — 1970）；鲍罗丁四重奏团成员舍巴林（生于 1930 年）；在发展中提琴教学与演奏方法的文献方面有很大贡献的莱基赫（生于 1909 年）；以指挥和中提琴演奏家双重身份在乐队中工作，在列宁格勒领导着全苏最好的中提琴班之一的克拉马罗夫（1929 — 1982）以及鲍里索夫斯基最杰出的学生之一，并培养出巴什梅特等许多国际比赛和全苏比赛获奖者的莫斯科音乐学院教授德鲁日宁（生于 1932 年）等数十位在独奏、教学和室内乐活动中做出突出贡献的中提琴演奏家。

4. 俄罗斯青年中提琴家中的杰出代表家巴什梅特

**巴什梅特**（Y.A.Bashmet 1953 — ）是当今世界上最活跃和最杰出的中提琴演奏家。他出生于乌克兰，早年就学于莫斯科音乐学院，是鲍里索夫斯基和德鲁日宁的学生。1975 年在布达佩斯国际音乐比赛中获得第二名，1976 年在慕尼黑国际音乐比赛中获得第一名，同年毕业于莫斯科音乐学院，并在德鲁日宁指导下于 1978 年完成研究生学业。同年在该校任教，并成为莫斯科爱乐协会的中提琴独奏家。巴什梅特频繁地在世界各地举行独奏音乐会，并为 RCA 公司录制了一批精美的唱片（包括由他指挥莫斯科独奏家乐团演奏的室内乐作品）。巴什梅特的演奏具有出神入化般的境界，苏联音乐学家波利亚托夫斯基认为，他的演奏把中提琴所固有的美妙音响、自如的技巧及令人信服的音乐诠释绝妙地结合在一起，真正体现出了一种完美和谐的音乐素质。巴什梅特拥有从巴赫、亨德尔、莫扎特到德彪西、奥涅格、米约、巴托克、欣德米特、肖斯塔科维奇广泛的演奏曲目，他善于演奏 20 世纪的中提琴作品，最拿手的是兴德米特与施尼特凯的作品。

**（四）美国的中提琴家**

1. 美国中提琴家、教育家、室内乐艺术家阿罗诺夫

**阿罗诺夫**（Max Aronoff 1907 — ），1924 — 1934 年在美国费城科蒂斯音乐学院学习，并获得科姆斯（Combs）音乐学院的荣誉学位。1927 年起他在美国、加拿大和欧洲开始独奏演出。1929 — 1942 年在科蒂斯音乐学院任教。1943 年他在美国费城创办了新音乐学校。1944 — 1945 年他是费城交响乐团的成员，同时还是著名的科蒂斯弦乐四重奏团的中提琴家。阿罗诺夫的教学成绩卓著，他培养的学生大多是美国各大交响乐团和室内乐团的中提琴独奏家或大学教授，如果将他的部分学生开列一个名单的话，就可以成为名副其实的中提琴‘名人录”。

2. 美国中提琴家、指挥家卡蒂姆斯

**卡蒂姆斯**（M.Katims 1909 — ）曾在哥伦比亚大学从迪特勒（H.Dittler）学习小提琴，后来改学中提琴，并对指挥产生兴趣，以他的导师巴津（L.Barzin）为榜样，因为巴津同样是中提琴家和指挥家。1933 年，卡蒂姆斯成为巴津领导的全国管弦乐队联合会乐队的助理指挥，第二年作为中提

琴独奏家和助理指挥参加了共同广播网乐队，在以后的12年中进行了广泛的旅行演奏。1943年起，他作为首席中提琴参加美国全国广播公司交响乐团（NBC），以后在托斯卡尼尼手下担任副指挥，同时他是‘纽约钢琴四重奏’的成员，布达佩斯弦乐四重奏团的助理中提琴手，并在朱利亚德音乐学校主持中提琴大师班教学。他曾历任纽约爱乐乐团、费城交响乐团、波士顿交响乐团、西雅图交响乐团、伦敦交响乐团和以色列爱乐乐团等客席指挥。1976年被任命为得克萨斯州的休斯顿大学音乐学院艺术指导。

卡蒂姆斯在演奏活动中把很大的精力放在室内乐方面。作为中提琴家，他曾参加室内乐团与卡萨尔斯、托特里埃、施奈德尔、霍尔肖夫斯基等人在普拉德和波多黎哥的音乐节一起演出。他曾与埃尔曼、米尔斯坦、谢林格、海菲茨、莫里尼等人合作过莫扎特《交响协奏曲》。在美国他首演过巴克斯、布洛赫、欣德米特、罗拉、秦伯治等人的作品。卡蒂姆斯改编和出版了25部中提琴作品。

3. 德国出生的美国中提琴家特拉姆普勒

特拉姆普勒（W.Trampler 1915—）就学于慕尼黑音乐学院，1933年成为柏林广播乐团的首席小提琴，在慕尼黑作为小提琴家出演贝多芬的《小提琴协奏曲》。然而特拉姆普勒时常在四重奏中演奏中提琴，1935年在柏林首次以中提琴家身份演出莫扎特的《交响协奏曲》。1939年赴美国。1941—1945年在库谢维茨基领导下的波士顿交响乐团演奏中提琴。1947—1956年是‘新音乐四重奏团’成员，有时参加布达佩斯和朱利亚德音乐学校四重奏团的演出。1962年成为朱利亚德音乐学校的中提琴和室内乐教授。1971年任教于耶鲁大学，1972年在波士顿大学任教。在教学上他主张应该先学习小提琴，使自己的技术能达到演奏莫扎特、门德尔松、维尼亚夫斯基、维奥当协奏曲的程度。而那些在小提琴上能很好地演奏帕格尼尼作品的人，就有可能成为技艺高超的中提琴演奏家。作为中提琴独奏家，他首演了许多新作品，如福特纳（W.Fortner）、汉兹（Henze）、佩尔利（Perle）、贝里奥（Berio）等人的中提琴作品。他在美国最先演奏了肖斯塔科维奇的中提琴与钢琴奏鸣曲，他同斯特恩一起精彩地录制了莫扎特《交响协奏曲》的唱片。

4. 出生于奥地利的美国中提琴家、教师多克特尔

多克特尔（P.Doktor 1919—）从小就从他父亲那里接受了严格的音乐训练，父亲卡尔·多克特尔是著名的布什弦乐四重奏团的创始人之一，并在该团演奏中提琴30余年。1938年多克特尔从维也纳音乐学院毕业，同年参加布什四重奏团的五重奏演出，坐在他父亲边上拉第二小提琴。1942年在日内瓦国际音乐比赛中获得一等奖，这是中提琴家第一次受到如此高度的尊敬，他作为中提琴家的独奏生涯就此开始。1940—1947年先后在瑞士的卢塞恩交响乐团和苏黎世交响乐团任中提琴首席。1947年赴美，在华盛顿国会图书馆首演，随后他同乐队一起在美国、加拿大和欧洲巡回演出。他是纽约曼内斯音乐学院、朱利亚德音乐学校、纽约大学、费城音乐学院、密歇根大学、科罗拉多学院暑期学院、狄金森大学的中提琴和室内乐教授。他录制唱片、在电视中露面、撰写文章、编订乐谱、做学术报告——这一切都是为了他所心爱的乐器，迷人的中提琴。他还创建了‘洛可可合奏团’、‘纽约弦乐六重奏团’和多克特尔弦乐三重奏团，并与他们一起旅行演出和录音。多克特尔的演奏音色甜美、温暖，偏于轻巧，他有高超的演奏技术，演奏大量自己改编的作品。他首演了波特尔（Q.Porter）和辟斯顿（W.Piston）的中提琴协奏曲。

（五）其他中提琴家

1. 意大利中提琴家、小提琴家阿肖拉

阿肖拉（Dino Asciolla 1920—），先后在罗马国立音乐学院和基利亚纳学院学习。1950年

获威尼斯维瓦尔迪小提琴比赛奖。曾担任过斯卡拉蒂管弦乐团和萨尔茨堡莫扎特管弦乐团首席。后来成为著名的中提琴演奏家，与一些著名的交响乐团合作，许多作曲家曾为他写曲。阿肖拉录制过很多唱片，其中帕格尼尼的《中提琴奏鸣曲》充分显示了他的灵活技巧和优美的音色。

2. 奥地利中提琴家、指挥家、作曲家安格雷尔

安格雷尔（Paul Angerer 1927 — ），1941 — 1946 年先后在维也纳音乐专科学校和维也纳音乐学院学习理论作曲、钢琴、小提琴和中提琴。毕业后成为维也纳交响乐团的中提琴手，1952 年开始成为中提琴独奏家，先后与苏黎世、通哈尔、罗曼德等交响乐团合作演出。1956 — 1963 年任维也纳室内乐队指挥，1964 — 1966 年任波恩歌剧院指挥，1966 — 1968 年任乌尔姆（Ulm）剧院音乐指导，1972 年起任普弗茨海姆（Pforzheim）室内乐团指挥。安格雷尔创作的作品有《中提琴协奏曲》、《弦乐器的音乐》（1947 年在维也纳国际音乐节演出）、《长笛协奏曲》、《中提琴、古钢琴及五件管乐器的协奏曲》等。

## 三、大提琴家

自 20 世纪以来，大提琴演奏家对高音区有很大的改进，使之更接近于小提琴更集中和轻盈的音色，也使整个音域有更大的表现力。托特利埃和罗斯特罗波维奇所倡导的长的弯折的尾柱，使琴弓触弦点升高，琴弦更接近于水平线。这样既改进了音色，又使左手演奏高把位更加自如。琴弦质量的改进（缠丝的金属弦）也对改善音色起了很大作用。乐队和室内乐的发展，逐渐改变了那种一味追求炫技的倾向。乐器的演奏技巧已不是奋斗的目标，而是更全面的对乐曲的演奏解释。毫无疑问，对 20 世纪大提琴演奏艺术影响最大的是卡萨尔斯，他不仅对大提琴的技巧进行革命，而且全盘改变了人们对大提琴以及它的性能的看法。在卡尔萨斯之后，卡萨多、艾森伯格、皮亚蒂戈尔斯基、弗尔曼、富尼埃、托特利埃、罗斯、金德隆、斯塔克、罗斯特罗波维奇、沙弗兰、克努舍维茨基、斋藤秀雄等都以崭新的面目，树立了可敬的大提琴艺术家的崇高形象。

### （一）法国学派的大提琴家

1. 西班牙大提琴家、指挥家、作曲家、钢琴家卡萨尔斯

卡萨尔斯（P.Casals 1876 — 1973）是一位将艺术和道德完美结合在一起的跨世纪音乐巨匠[①]。他一生非凡的价值主要表现在两个方面：一是他以自己的天才和勤奋为世界音乐事业所作的巨大贡献。他不仅自己在世界驰名，而且把作为独奏乐器的大提琴提高到和小提琴、钢琴并驾齐驱的地位。在卡萨尔斯崛起之前，虽有鲍凯利尼、杜波、多特佐尔、波珀尔、达维多夫等一批大提琴家为这件乐器的发展作出了贡献，但大提琴固有的美质并未得到充分展现，大提琴作为独奏乐器的地位尚未达到小提琴、钢琴的水准，普通观众也未能像今天这样喜爱这种乐器。时代呼唤一位划时代的天才人物出现，卡萨尔斯正是这个天才人物。他之所以非凡，主要是由于他的思想，由于他把具体技巧和伟大理想结合起来的能力。他通过自己大量的音乐会活动，培养了成千上万的听众对大提琴的热爱；他的音乐理论，对古典大师作品的准确阐释，特别是他发现并率先演奏巴赫的《6 首无伴奏大提琴组曲》，成为后人学习和演奏的楷模；他的音乐家的社会责任感，对青年音乐家的关心和爱护，都使同时代的其他艺术家难以望其项背。

---

① 有关卡萨尔斯的生平可参考以下书、刊：(1)《弓弦之王——卡萨尔斯》（何塞·马丽亚·科雷多著，居一杰译）；(2)《弓弦上的辉煌》（王玉恒著）；(3)《爱乐》第 5 辑——卡萨尔斯专辑。

二是他以自己的正直和顽强为世人树立了抑恶扬善、不畏强暴的光辉榜样。罗曼·罗兰称他为“绝无仅有的一位坚持人道主义、为了大众而矢志不渝地捍卫人类信念的伟人”[①]。他的“音乐家哲学”已经并继续有力地感染千千万万个音乐家和非音乐家，激励他们努力追求音乐的崇高境界。卡萨尔斯的音乐造诣和高尚人格，给他带来了崇高的声望。他流亡隐居的法国南部小镇普拉德成了全世界音乐家、特别是大提琴演奏家经常朝拜的圣地。他在1950年创办的普拉德音乐节成为20世纪最引人注目的世界音乐盛会之一。卓别林把他引为知己，罗曼·罗兰和爱因斯坦对他推崇备至，英国女王、荷兰女王、比利时王后等尊他为座上宾。联合国秘书长请他为联合国谱写了《联合国赞美歌》，并两度邀请他前往联合国大厦演奏他自己的作品，在颁发给他联合国和平勋章时讲到：卡萨尔斯先生将一生贡献给了真理、美与和平，身为一个人和一位音乐家，他是这枚勋章象征的理想化身。

2. 法国大提琴家马雷克尔

马雷克尔（M.Maréchal 1892—1964）是20世纪在法国建立起优秀大提琴传统的杰出代表，他与著名的现代作曲家的交往，加上他自己非凡的音乐天才，在促使人们对法国音乐的兴趣方面起了很大的作用。马雷克尔自幼学习大提琴，10岁首次公演，在巴黎音乐院师从罗布（J.L.Loeb），19岁时以第一名毕业于该院，他在30多岁时已经获得了世界第一流大提琴独奏家的声望，不幸的是战争中断了他的音乐活动。1942年他成为巴黎音乐院的大提琴教授，他的教学和担任国际比赛评委的活动一直持续到他生命的结束。马雷克尔对现代作曲家十分感兴趣，也积极和他们一起工作。1922年与小提琴家莫尔汉（H.J.Morhange）一起首演了拉威尔的《小提琴和大提琴奏鸣曲》，1923年首演了法国作曲家卡普莱（A.Caplet）的大提琴交响曲《埃皮法尼》（Epiphanie），这是一部非常困难的作品，使用了许多不同的大提琴技巧。著名指挥家斯托科夫斯基听了他的演奏之后，就邀请他与美国费城管弦乐团一起演奏这首作品，并获得极大的成功。

3. 西班牙大提琴家、作曲家卡萨多

卡萨多（G.Cassado 1897—1966）是继卡萨尔斯之后西班牙出现的最优秀的大提琴家，9岁即举行公开独奏会，1910年在巴黎师从卡萨尔斯，在那里除了跟卡萨尔斯学琴外，还跟法雅（Manuel de Falla）和拉威尔学习作曲。1918年起作为独奏家和室内乐演奏家进行广泛的巡回演出，他与许多著名指挥家合作演出，其中包括魏因加特纳、富尔特文格勒、伍德、比切姆等人。他与小提琴家胡伯尔曼、西盖蒂等人一起演奏勃拉姆斯的《二重协奏曲》，受到听众的热烈欢迎。1925年在威尼斯的国际音乐节上首次演出了他自己的作品《西班牙风格的奏鸣曲》。意大利对卡萨多有着特殊的吸引力，他定居在佛罗伦萨，并在那里居住了30多年。1932年在契吉亚那（Chigiana）成立音乐学院，他是该校的创办人之一，并于1947年在那里举行了首次大师班。1962年卡萨多以柴科夫斯基国际音乐比赛评委的身份首次访问了苏联。1966年他和他的妻子钢琴家哈拉（Chieko Hara）在莫斯科、列宁格勒、基辅和里加举行独奏会，并再次被邀请为柴科夫斯基国际音乐比赛的评委。1964年，1月21日，卡萨多在伦敦的威格莫尔大厅进行了一次非同寻常的双重性首演（Dual Première）。他演奏的是鲍凯利尼尚未出版过的《6首大提琴奏鸣曲》，他是用一把1709年由斯特拉迪瓦里制作的大提琴，这把大提琴过去曾经属于鲍凯利尼。当时与他合作演出的是钢琴家巴尔沙姆（Eve Barcham），这些奏鸣曲的手稿就是由巴尔沙姆在苏格兰的汉密尔顿公爵的档

---

① 转引自何塞·马丽亚·科雷多著，居一杰译《弓弦之王——卡萨尔斯》，上海音乐出版社，2001年5月第一版，第3页。

案中发现的，共有 11 首大提琴奏鸣曲，其中 6 首没有出版过。

卡萨多为大提琴写的作品是很有效果的，其中最著名的小品是《哀思》和《绿色精灵的舞蹈》，他改编的古典和浪漫主义时期的小品是对演奏曲目极有价值的贡献，而且至今仍被人们广泛使用。他的《d 小调协奏曲》是献给卡萨尔斯的，是为成熟的演奏家创作的。此外，他还作有弦乐四重奏、钢琴三重奏和《卡泰罗尼亚狂想曲》等作品。

4. 法国大提琴家富尼埃

富尼埃（P.Fournier 1906 — 1986）是一位既受听众喜欢又受同行们敬重的大提琴家之一，他有“贵族大提琴家”之称，这不仅由于他的演奏十分抒情，还在于他对艺术的各个方面都有着无懈可击的高尚情趣。富尼埃出生于巴黎，从小跟随母亲学习钢琴，9 岁改学大提琴，而且进步神速，成为巴黎音乐院的一名学生，师从巴泽雷尔（P.Bazelaire），以后又师从赫金（A.Hekking）。1923 年 17 岁时在巴黎音乐院毕业，他与托特里埃一直进行着良性的竞争。1925 年他在巴黎进行了成功的首演，此后他以个人音乐会独奏家和协奏曲独奏家的身份在世界各地巡回演出。1941 — 1949 年任巴黎音乐院高级班教授。1948 年富尼埃首次赴美进行巡回演出，立即受到纽约评论界的尊重和赞誉。1959 年他首次在莫斯科出现，在莫斯科国家爱乐乐团的协奏下演奏了海顿、舒曼和拉罗的大提琴协奏曲。

富尼埃有着广泛的演奏曲目，他喜欢演奏巴赫、鲍凯里尼、贝多芬和勃拉姆斯的作品，也喜欢演奏德彪西、欣德米特和普罗科菲耶夫的作品。许多当代作曲家将自己的作品献给他，其中包括马蒂努（B.Martinu）、玛蒂农（J.Martinon）、马丁（F.Martin）和普朗克（F.Poulenc）。作为教师，富尼埃总是要求柔和而流动的声音，运弓的手臂要高，他认为弓子应当握紧，但是要让手与手臂有动作的自如性。他主张使用塞夫契克的小提琴练习曲来训练大提琴运弓技巧。富尼埃一生与当时许多著名的音乐家有着密切的交往，著名钢琴家科尔托、施纳贝尔，小提琴家蒂博、西盖蒂以及中提琴家普里姆罗斯都是和他合作室内乐的伙伴，他与钢琴家肯普夫保持着终身的交往，他们一起录制的贝多芬大提琴奏鸣曲已经成为不朽的杰作。此外，他还与富尔特文格勒、卡拉扬、库贝利克保持着很好的友谊。

5. 法国大提琴家托特利埃

托特利埃 （P.Tortelier 1914 — ），6 岁开始学习大提琴，14 岁进入巴黎音乐院从赫金学习，1930 年，16 岁从巴黎音乐院毕业并获得大提琴比赛一等奖，1935 — 1937 年在蒙特卡罗管弦乐团任首席大提琴，1937 — 1940 年任波士顿交响乐团第三大提琴手，1946 — 1947 年任巴黎音乐院乐团首席大提琴。1947 年应著名指挥家比切姆的邀请来到英国，同台演奏了理查·施特劳斯的交响诗《唐·吉诃德》，获得很大的成功。从此以后，他作为独奏家与世界各大交响乐团频繁合作演出。1955 — 1956 年客居以色列，1956 — 1969 年担任巴黎音乐院的大提琴教授，1969 — 1975 年任德国埃森的福克旺音乐学院的大提琴教授。90 年代他还被中央音乐学院聘为荣誉教授，成为第一位接受这种荣誉的西方人。

托特利埃的演奏风格和文雅的风度一样引人注目，一般认为，他的演奏风格具有学院派的许多优点，稳健、干净、工整，同时法国浪漫儒雅的文化传统，又给他的演奏平添了几分诗意的气质，在他不动声色的面目表情下隐藏着一颗敏感的心灵，他的激情受到自觉的控制，常常外化为一种超然宁静的神态，实际上内在的紧张度仍然十分强烈。托特利埃学识广博，政治、绘画、神学问题都是他擅长的话题，他作有 2 部大提琴协奏曲、用 2 把大提琴演奏的协奏曲、《以色列交响曲》、大

提琴奏鸣曲和大提琴无伴奏组曲，他还为巴赫的《6 首无伴奏大提琴组曲》作了出色的编订工作。

6. 法国在第二次世界大战后最有前途、最优秀的大提琴演奏家金德隆

**金德隆**（M. Gendron 1920 — 1990），他的演奏一直以完美无缺的技巧和富有表现力的音质著称，他十分注意句法，特别是他所演奏的法国音乐清澈而透明，因而别具一格。金德隆曾与钢琴家 J.内弗（小提琴家内弗的哥哥）、作曲家布里顿（B.Britten）等人合作举行奏鸣曲音乐会，与梅纽因兄妹组成的三重奏延续了 25 年之久。金德隆还是惟一由卡萨尔斯担任指挥而录制唱片的大提琴演奏家，这张由卡萨尔斯指挥，拉莫雷管弦乐团协奏，Philips 唱片公司录制的鲍凯利尼的《♭B 大调协奏曲》和海顿的《D 大调协奏曲》唱片，还有它独特的地方，那就是这两部协奏曲都是按照金德隆在德累斯顿国立图书馆所发现的作曲家原手稿进行演奏的，这套录音得到了评论界的好评并成为不朽之作。

**（二）德奥学派的大提琴演奏家**

1. 德国大提琴家格留默

**格留默**（P.Grummer 1879 — 1965），15 岁时在莱比锡音乐学院随克林格尔学习，后来在法兰克福随贝克尔深造。1898 年起在德国、拉脱维亚地区演出，1902 年到英国演出，同小提琴家库贝利克一起演奏弦乐四重奏。1905 年任维也纳歌剧院的独奏家。1907 — 1913 年在维也纳音乐学院任教。1913 年与布什组成著名的弦乐四重奏团，进行广泛的巡回演出。1926 年在科隆任教。1940 — 1946 年再次到维也纳音乐学院任教。1946 年退休后在瑞士的苏黎世和卓尔马特举办大师班。格留默还是一位古大提琴的热心演奏者，1928 年还出版了一本古大提琴教程。此外，他还改编了大量 17、18 世纪的作品，1944 年出版了巴赫《6 首无伴奏大提琴组曲》的编订本。

2. 德国的大提琴家、教育家亚历山尼安

**亚历山尼安**（Diran Alexanian 1881 — 1954），在莱比锡跟随格鲁兹马赫尔学习大提琴，曾与约阿希姆和勃拉姆斯一起演奏室内乐，17 岁时在作曲家施特劳斯的亲自指挥下担任《唐·吉诃德》的独奏演出，之后又在尼基什和马勒的指挥下成功地演奏了一些协奏曲。1901 年定居巴黎，在此遇到卡萨尔斯，卡萨尔斯注意到亚历山尼安使用的革命性指法以及他们在技术和音乐处理方面有许多共同之处，1921 — 1937 年亚历山尼安在巴黎的诺玛尔音乐学校主持卡萨尔斯的大提琴班，将自己在教学上的新想法付诸于实践，他的教学方法吸引了世界各地的学生。当时艾森伯格、亚尼格罗（A.Janigro）是他的学生，而皮亚蒂戈尔斯基、弗尔曼、富尼埃等经常到他的班上来听课。1922 年亚历山尼安与卡萨尔斯合作发表了《大提琴演奏理论与实践》的论文，1929 年出版了他的巴赫无伴奏组曲的新版本（带有分析的版本）。1937 年亚历山尼安来到美国，在皮博迪音乐学院和曼哈顿音乐学校取得了很大的成功。

3. 以色列大提琴家斯图兹契夫斯基

**斯图兹契夫斯基**（J.Stutschewsky 1891 — ）是克林格尔的学生，毕业于莱比锡音乐学院。1914 — 1924 年在苏黎世当独奏家、作曲家、教师和编辑，著名的著作有《大提琴演奏艺术》。他还曾是耶那弦乐四重奏团和克里什弦乐四重奏团的成员，演出过很多现代室内乐作品，如勋伯格、贝尔格和威伯恩等人的作品。斯图兹契夫斯基一生致力于研究和普及犹太人音乐，促进犹太民族音乐的挖掘、整理和发展，在欧洲许多城市组织犹太音乐演出，并在报刊上著文介绍犹太音乐，其大提琴作品多为以色列民族风格的独奏曲。

4. 美籍奥地利出生的大提琴家弗尔曼

弗尔曼（E.Feuermann 1902—1942）是20世纪最伟大的大提琴家之一，他的一生短暂而辉煌。弗尔曼是一位自学小提琴和大提琴成才的音乐家的儿子，起初他的父亲教他拉小提琴，9岁时曾随维也纳爱乐乐团的首席大提琴和罗斯弦乐四重奏团的成员布克斯鲍姆（F.Buxbaum）学习大提琴，后又随维也纳音乐学院的瓦尔特（Anton Walter）学习。1914年，12岁的弗尔曼在魏因加特纳（F.Weingartner）指挥的维也纳爱乐乐团协奏下，首次公演了海顿的《D大调大提琴协奏曲奏》，获得评论界的高度赞扬。之后，在父亲的带领下，与哥哥一起举行巡回演出。1917年起弗尔曼赴莱比锡跟随克林格尔（J.Klengel）学习了两年，从克林格尔独特的教学风格中学到了许多有用的东西。1918年当弗里德里希，也就是著名的大提琴家格鲁兹马赫尔的侄子突然逝世后，克林格尔建议由16岁的弗尔曼代替他在科隆音乐院大提琴教授的职位，1920—1929年弗尔曼曾在三百多个不同的地方演出，举行了一千多场音乐会，他的第一张唱片也是在这个时期录制的。1929—1933年他被任命为柏林音乐高等学校的大提琴教授，他的学生来自世界各地。在此期间，他结识了许多伟大的音乐家，与弗莱什合作演奏勃拉姆斯的《二重协奏曲》、与小提琴家沃尔夫斯塔（J.Wolfsthal）和中提琴家欣德米特组成了弦乐三重奏。第二次世界大战期间，弗尔曼与其他犹太音乐家一样受到迫害，1938年他定居美国，5月在托斯卡尼尼指挥的NBC交响乐团在女皇大厅演奏了《唐·吉诃德》，受到高度赞誉，1939年12月他与海菲茨一起在奥曼迪指挥的费城管弦乐团协奏下，录制了历史性的唱片——勃拉姆斯的《二重协奏曲》，其结果进一步激励了RCA唱片公司邀请海菲茨、弗尔曼和鲁宾斯坦录制勃拉姆斯、贝多芬、舒伯特的三重奏。弗尔曼与海菲茨、普里姆罗斯演奏的杜南依《C大调小夜曲》（作品10）则是这三位音乐家的极高艺术成就的另一典范。1941年弗尔曼被任命为费城柯蒂斯音乐学院的大提琴教授，给来自世界各地的许多学生举行公开教学。1942年5月25日弗尔曼在动了一个小手术后的6天由于患腹膜炎而逝世，整个音乐界受到了无法弥补的损失。

（三）英国的大提琴教师

19世纪下半叶以后，英国没有出现世界一流的大提琴独奏家，但是有一批优秀的室内乐演奏家和第一流的大提琴教师，其中绝大多数是在德国学习的，他们将自己学到的东西传授给学生。

1. 瓦列恩

瓦列恩（H.Walenn 1870—1953）是一位十分受人尊敬和喜爱的教师，他以前所未有的方式促进了英国大提琴演奏艺术的发展，他的学生（特别是他在英国皇家音乐学院教过多年的那些学生）都十分敬爱他，而且其中有许多也非常有名：尼尔索瓦（Z.Nelsova）、汉伯格（Hambourg）、卡梅伦（D.Cameron）、里克尔曼（B.Rickelman）和巴比罗里（J.Barbirolli，大提琴家出身的著名指挥家）等。1919年他在伦敦成立了大提琴学校，除了为人们提供独奏机会之外，他还举办一系列音乐会，将近100位大提琴家参加了演出。卡萨尔斯于1927年为16把大提琴而作的《萨尔达纳》（Sardana）乐曲就是为这所学校写的。

2. 斯圭尔

斯圭尔（W.H.Squire 1871—1963）是当时颇负盛名，但是现在已经被人遗忘了的大提琴家，他的《12首简易练习曲》在今天仍为许多教师所用。

3. 詹姆斯

詹姆斯（I.James 1882—1963）对英国大提琴演奏艺术的贡献是无与伦比的，从1919年他

成为皇家音乐学院大提琴教授怀特豪斯(他的老师)的助教开始,许多人都认为从此大提琴教学的新时代开始了。他还是举办夏季学校的先驱,使学生在假期能有地方学习,现在各种夏季学校在世界各地都有,但当时除了音乐学院以外几乎没有学习的机会。他在室内乐方面的工作也是十分可贵,他所举办的室内乐讲座,分析伟大的室内乐作品,既有学问又十分幽默,受到各地音乐教育中心的热烈欢迎。1957 年,他与巴比罗里代表英国担任在巴黎举行的第一届卡萨尔斯国际音乐比赛评委。

4. 卡梅伦

卡梅伦 (D.Cameron 1902 — 1972)是当时最著名的和非常受人喜爱的教师,他作为教授在皇家音乐学院担任大提琴和室内乐教学工作, 同时他对英国国家青年管弦乐团大提琴声部进行了多年的训练,并在许多夏季音乐学校任教,弗尔曼经常来他的班上听他上课,对他的教学方法给予很高的评价。他很善于挖掘学生的潜力,使他们按照各自的方式发展自己。

5. 英国女大提琴演奏家杜普雷

杜普雷 (J.Du Pré 1945 — 1987)被誉为 20 世纪大提琴演奏艺术的杰出天才,但遗憾的是她的伟大艺术生涯竟然在 26 岁时因患不治之症而中途夭折,在她的不过 10 年的最佳演奏中,魄力和魅力都达到了令人难以置信的高度。杜普雷是二次大战后成长起来的第一代演奏家,她出生于英国牛津一个充满音乐的家庭里,4 岁生日时得到了一把成人用的大提琴,拉起来毫无困难,5 岁时被送到伦敦的大提琴学校,跟随达利姆普(A.Dalrymple)学琴,7 岁时她举行了第一次公开音乐会,3 年后获得苏吉亚奖, 之后就学于伦敦市政厅音乐与戏剧学校, 师从威廉·普利斯(William Pleeth),15 岁时获得市政厅音乐与戏剧学校女王大奖, 这是专为 30 岁以内的年轻音乐家设置的。在杜普雷的成长过程中,卡萨尔斯曾经给她提过许多建议,她在巴黎跟托特利埃学习了几个月,还在莫斯科跟罗斯特罗波维奇学习,所有这一切都开拓了她的视野。1961 年 3 月 1 日杜普雷在威格莫尔音乐厅举行首次独奏会,之后她在欧洲各地演出,并与所有英国的主要管弦乐团及最著名的指挥合作演出,受到了各地观众的热烈欢迎。1962 年首次在音乐节大厅演奏,曲目为埃尔加的大提琴协奏曲,从此与该曲结下不解之缘。1965 年 5 月 4 日首次在纽约卡内基音乐厅登台也是演奏的此曲,她像风暴般地征服了美国人。从此以后,她成为人们脑海中最伟大的英国音乐天才,世界各地都急切盼望她能去演出。1967 年中东战争后,她在耶路撒冷与年轻的以色列钢琴家巴伦博依姆结婚,他们两人所举行的奏鸣曲音乐会真是座无虚席,评论界予以高度赞扬,后与他们亲密的朋友祖克曼合作演出室内乐三重奏,更是获得广泛赞誉。她为伦敦听众最后一次演出是在 1973 年, 当时她在祖宾·梅塔指挥新爱乐管弦乐团的协奏下, 演奏了埃尔加的大提琴协奏曲。1976 年受封不列颠帝国四级勋位。

杜普雷身高手大,这个生理上的优势有助于她掌握大提琴这件乐器,她的演奏风格总体上是写意浪漫,带有英国人那种惆怅情怀,她的大提琴演奏技巧十分全面,歌唱性旋律线条悠长绵延,音色变化多彩,大提琴音质醇美浓郁。她对不同时代的音乐具有直觉的感受力,听她的演奏,会使你很快就忘记了自己和音乐之间原本隔着演绎者,而会迅速进入音乐本身固有的奇妙境界。杜普雷的演奏诸多优点在 1965 年录制的埃尔加大提琴协奏曲中得到了完美的体现。这张唱片不仅是杜普雷本人的最高成就,也是大提琴音质的理想典范。录音在金斯韦大厅制作,巴比罗利指挥伦敦交响乐团协奏。1970 年杜普雷和他的丈夫巴伦博依姆指挥的伦敦交响乐团在美国费城演出时,实况录制了此曲。

杜普雷用 3 把非常漂亮的大提琴进行演奏，其中两把斯特拉迪瓦里大提琴，一把是 1672 年制作的，另一把是 1712 年制作的，又名“达维多夫”，这两把琴都是由一位匿名赞助者捐赠给她的。1971 年巴伦博依姆又给她一把由费城管弦乐团的佩雷松制作的大提琴，这把琴有着非常丰满的声音和极高的穿透力，能达到大厅最远的角落，她就是使用这把琴来录制最后的那些奏鸣曲唱片以及和巴伦博依在演出现场录制的埃尔加大提琴协奏曲。

**（四）俄罗斯的大提琴家**

1. 苏联大提琴家科索留波夫

**科索留波夫**（Simeon Kosolupov 1884—1961）是苏联现代大提琴学派的创始人之一。开始他在圣彼得堡音乐学院达维多夫的学生维尔兹比罗维奇处学琴，后来在基辅任教。1921—1961 年间，他在莫斯科音乐学院任教，教出了许多第一流的大提琴家：阿兹拉马齐安（S.Azlamazyan，科米塔斯四重奏团）、波林斯基（V.Berlinsky，鲍罗丁弦乐四重奏团）、克努舍维茨基、罗斯特罗波维奇以及科索留波夫的女儿加丽娜（Galina Kosolupov，是苏联最受欢迎的大提琴教师之一）。

2. 苏联大提琴家克努舍维茨基

**克努舍维茨基**（S.Knushevitzsky 1908—1963）是苏联大提琴学派的杰出代表。他最初在父亲的指导下学习大提琴，1920 年俄国大提琴家科索留波夫高度评价了他超群出众的才能，并把他带进萨拉托夫音乐学院自己的班上，一年后师生二人一起去莫斯科，两位音乐家亲密的友谊从此开始，并持续了 40 年。1933 年克努舍维茨基在全苏音乐比赛中获奖，他演奏的舒曼协奏曲和柴科夫斯基的《洛可可变奏曲》曾轰动一时。克努舍维茨基与奥伯林和奥依斯特拉赫组成的三重奏团演出了 22 年，在苏联及欧洲许多国家多次进行成功的巡回演出。1941 年克努舍维茨基开始在莫斯科音乐学院任教，1954 年起领导大提琴教研室的工作。克努舍维茨基在艺术上最主要的特点是他创造的鲜明和富有特征的个性，他的演奏风格与俄罗斯声乐学派的旋律因素不可分割，他从小就着迷夏里亚宾的歌唱艺术，日后跟涅日丹诺娃和索比诺夫的交往与友谊，使他经常接触歌剧——所有这一切影响到他在大提琴演奏上的艺术形象塑造、声音的歌唱性表现和丰富多彩的音色变化。

3. 苏联大提琴家沙弗兰

**沙弗兰**（D.Shafran 1923—1997）生于在一个音乐家庭，父亲是列宁格勒爱乐乐团的首席大提琴，母亲是钢琴家。6 岁起跟父亲学习大提琴，10 岁时以列宁格勒音乐学院选中的 10 个天才儿童之一的身份进入该院，师从斯特里默（A.Strimer）学习了 10 年。12 岁时他首次登台演奏波珀尔的《纺织之歌》和《小精灵之舞》，并在英国指挥家艾伯特·科茨指挥的列宁格勒爱乐乐团协奏下演奏柴科夫斯基的《洛可可主题变奏曲》。14 岁那年，沙弗兰灌录了他的第一张唱片：柴科夫斯基的《洛可可主题变奏曲》，这张唱片现在已成为唱片收藏家的寻觅目标。这一年，沙弗兰以非正式选手的名义参加全苏小提琴和大提琴比赛，获得了第一名。奖品之一是一把 1630 年由安东尼奥·阿玛蒂制作的大提琴，从此以后他一直用这把琴演奏。从列宁格勒毕业后他移居到莫斯科，终于离开了他多年依靠的老师，从而形成了他在艺术上的一个危险时期，他的妻子钢琴家穆西尼安（N.Musinian）鼓励他忘记过去曾经是位神童，要找到使自己成为成熟艺术家的道路。1943 年，沙弗兰成为莫斯科爱乐乐团的独奏家，随团出访东欧、拉丁美洲、澳大利亚和日本。1949 在布达佩斯举行的‘世界民主青年联欢节’和 1950 年在‘布拉格之春’的‘维汉比赛’中，与罗斯特罗波维奇获得并列第一名。1960 年沙弗兰在卡内基音乐厅以柴科夫斯基的《洛可可主题变奏曲》作访美的

首场演出时，西方才第一次领略了他那令人难以置信的天才。他的访英首演是 1964 年在威格莫尔音乐厅和皇家节日音乐厅演奏普罗科菲耶夫的《大提琴交响协奏曲》，引起了极大的轰动。

沙弗兰的演奏非常动人，充满了情感和温暖，精致优雅，情趣横溢，他有着令人陶醉的甜美的声音和圆润、柔和的音色，他按照自己的意愿表现出色彩多变的能力使人惊叹不已。沙弗兰录制了大量的唱片，其中著名的有肖斯塔科维奇的《大提琴奏鸣曲》，由肖氏担任钢琴演奏；卡巴列夫斯基的两首《大提琴协奏曲》，作者亲自指挥，其中第二首是为沙弗兰而作的；达维多夫的《第二大提琴协奏曲》、德沃夏克和舒曼的《大提琴协奏曲》以及德彪西的《精致的画》等。沙弗兰不喜欢在学校当教师，他在家中教学生，但是他作为一位教师非常受人们的尊重，并应邀在德国、英国、意大利、前南斯拉夫、卢森堡和日本等国讲学。1971 年沙弗兰获苏联"人民艺术家"称号。他曾担任很多国际比赛的评委。自 1974 年起，他任莫斯科柴科夫斯基国际音乐比赛大提琴评委主席。

4. 俄罗斯大提琴家、钢琴家、指挥家罗斯特罗波维奇

罗斯特罗波维奇（M.Rostropovich 1927 — ）是 20 世纪后半叶大提琴演奏艺术中最伟大的演奏大师，他无论在大提琴演奏还是教学领域都当之无愧地成为领袖人物，并且可与 20 世纪 30 年代卡萨尔斯的全盛时期相比。罗斯特罗波维奇出生于苏联高加索阿塞拜疆共和国的巴库市，他的父亲是大提琴家和钢琴家，曾跟卡萨尔斯学过大提琴，是莫斯科格涅辛音乐学院的大提琴教授。罗斯特罗波维奇 8 岁起跟父亲学习大提琴，这位多才多艺的父亲培养了他的儿子一生对音乐的热爱。罗斯特罗波维奇的第二位老师，也就是他的最后一位老师，是莫斯科音乐学院的大提琴教授科索留波夫，他足足跟他学习了 7 年，科索鲁波夫对罗斯特罗波维奇进行了严格的专业技术训练，使他成为大提琴的主人，对它有绝对的控制力。1943 — 1948 年在莫斯科音乐院就学期间，罗斯特罗波维奇还向许多教师学习各种课程，例如从肖斯塔科维奇、普罗科菲耶夫和谢巴林学习作曲等，他曾经回忆道："除了几个小时睡觉以外，整天在学习音乐，每天拉大提琴恐怕不超过 4 个小时，但我上作曲与配器课；去听所有的音乐会；阅读我所喜爱的作品的资料；钻研世界各国的伟大文学作品，这样我能始终不脱离有关文学和音乐的严肃思考。我还努力学习技术性的材料，力求达到更加完美的地步。"[①]1947 年罗斯特罗波维奇在布拉格青年联欢节上获得一等奖，1950 年又在这个城市获得国际加努什·维汉大提琴比赛一等奖，1955 年他与著名女高音歌唱家维什涅夫斯卡娅结婚，夫妇俩经常联袂举行音乐会，罗斯特罗波维奇常以钢琴家身份与她同台演出。1956 年起任莫斯科音乐学院和列宁格勒音乐学院大提琴教授，培养了许多杰出的青年大提琴家。自从 1961 年他首次在英国伦敦皇家音乐厅出现，演奏德沃夏克的大提琴协奏曲以来，英国人就喜欢上这位热情的俄国人了，他那超凡的魅力、那种令人难以置信的对乐器的控制力以及天生的音乐感强烈地吸引着听众。罗斯特罗波维奇在国外举行的音乐会受到了广大听众的热烈欢迎，他在西方所获得的声誉只有小提琴家奥依斯特拉赫可与之相比。但是到了 1970 年，罗斯特罗波维奇由于为持不同政见的小说家索尔仁尼琴进行公开辩护而失宠于苏联当局，被禁止出境演出，直至一年多以后才得以在维也纳指挥歌剧。1974 年获准偕妻出国 3 年，先是在英国指挥新爱乐乐团演出，1975 年移居美国，1977 年任华盛顿国家交响乐团指挥。1978 年夫妇二人被开除苏联国籍。1987 年 3 月 27 日为纪念罗斯特罗波

---

① 转引自[美]塞缪尔·阿普尔鲍姆著、张世祥译：《世界弦乐艺术家谈演奏》，上海文艺出版社，1983 年 10 月第一版，第 245页。

**维奇60诞辰，美国总统里根专门去电向他祝贺。1996年已近70的罗斯特罗波维奇由于他在音乐方面的卓越成就，与梅纽因一起被授予了西班牙国王阿斯图里亚斯和平奖，以表彰他们对音乐普及事业和为世界和平与自由所作出的杰出贡献。2002年，这位曾在1974年被苏联驱逐出国的音乐家已经计划打起行李，带上在6个国家的住宅中的家当，搬回圣彼得堡去，那里有他设立的一家档案馆，罗斯特罗波维奇收集了大量俄国革命前的绘画作品和家具，以此怀念自己的祖国。**

**罗斯特罗波维奇的演奏有着极其强烈的音乐个性，他对大提琴的演奏有着独到的见解。在现代演奏史上创造了伟大的奇迹，他在伦敦的一系列音乐会上与乐队一起演奏了大约30多部大提琴名曲，其中有海顿、鲍凯利尼、圣-桑、拉罗、德沃夏克、肖斯塔科维奇等作曲家的作品，他的耐力、记忆力、技巧都值得人们学习，尤其重要的是他特别细心地对待每一部作品的风格要求，处理得既有个性的又有高雅的趣味。罗斯特罗波维奇与许多作曲家合作完成了超过120部的新作品，普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇和布里顿等许多作曲家正是在他的激发下，为他创作了大量优秀的大提琴作品，这些作品也都是由罗斯特罗波维奇首演的。布里顿是罗斯特罗波维奇一位十分亲密的朋友，他在第一次听了罗斯特罗波维奇的演奏后，完全被他的天才和个性所征服，立即决定为他写些东西。布里顿先后为罗斯特罗波维奇写过5首作品：大提琴交响曲、大提琴与钢琴奏鸣曲、3首无伴奏大提琴组曲。罗斯特罗波维奇与普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇有着亲密的交往和关系，他不仅喜爱和演奏他们的作品，而且往往是他们大提琴作品创作的得力助手，普罗科菲耶夫高难度的《交响协奏曲》的诞生，罗斯特罗波维奇付出了辛勤的劳动。早在莫斯科音乐学院学习的时候，罗斯特罗波维奇就跟肖斯塔科维奇学习配器，后来他们又开始合作，一起创作大提琴曲。肖斯塔科维奇的作品是罗斯特罗波维奇最喜爱演奏的作品，罗斯特罗波维奇的演奏兼有力度和深度，对音乐的理解蕴涵着深刻的俄罗斯精神，尤其是一种悲剧精神，这与肖斯塔科维奇的作品风格有许多共同之处。罗斯特罗波维奇对增加大提琴的演奏曲目非常重视，他认为虽然大提琴的演奏水平现在可能已经达到了顶峰，而且现在演奏大提琴这件乐器的人数在历史上也是空前的，然而如果不继续增加新曲目的话，大提琴演奏艺术也隐藏着衰退的危险。**

**罗斯特罗波维奇的演奏有着准确的音准，动人的音色，澎湃的激情，非凡的气质。他和卡萨尔斯一样，认为技巧应服从于音乐，技巧是表现作品的手段。罗斯特罗波维奇不仅从事大提琴独奏，还非常喜爱室内乐。他和著名钢琴家里赫特的合作保持了12年之久，演奏了几乎所有的大提琴与钢琴奏鸣曲。 他与科岗、吉列尔斯组成的三重奏闻名遐迩，堪称典范。罗斯特罗波维奇从莫斯科音乐学院毕业后就开始从事大提琴教学，多年来，他培养了许多优秀的大提琴演奏人才和国际比赛获奖者，其中最突出的是莎霍夫斯卡娅、麦斯基。中国大提琴家，中国音协大提琴学会会长司徒志文也是罗斯特罗波维奇的学生。**

5. 俄罗斯女大提琴家莎霍夫斯卡娅

**莎霍夫斯卡娅（N.Schakhovskaya 1935—），毕业于莫斯科音乐学院科索留波夫班，研究生师从罗斯特罗波维奇。她曾在1957年莫斯科举行的世界青年学生联欢节上获一等奖。1961年在布拉格举行的德沃夏克国际大提琴比赛中获得二等奖。1962年获得第二届柴科夫斯基国际大提琴比赛第一名。莎霍夫斯卡娅从1957年开始她的艺术生涯，巡演于俄罗斯及世界各地，在世界最著名的音乐厅与最著名的乐团合作过。如今，她是莫斯科音乐学院的教授，大提琴教研室主任，并在各国举行大师班，出任许多国际大赛的评委（1994年第十届柴科夫斯基国际大提琴比赛的评**

**委主席，2002 年第四届柴科夫斯基国际青少年大提琴比赛的评委主席）。她的学生有 50 多名获国际比赛奖，其中在 1986 年获得第八届柴科夫斯基国际大提琴比赛第一名的罗京（K.Rodin），现正活跃在国际音乐舞台上，并成为莫斯科音乐学院的教授、中国中央音乐学院的客座教授和国际比赛的评委。**

6. 俄罗斯女大提琴家古特曼

**古特曼（N.Gutman 1942 — ）是苏联大提琴学派所培养出的优秀人才之典范。她出生于提琴演奏世家，5 岁学琴，进步神速，很快被格涅辛音乐学校接受为学生，在这所学校里开始跟阿兹拉马齐安学琴，四年级以后师从加丽娜。古特曼在 14～18 岁这段时间受到她外祖父（A.Berlin，小提琴家及奥尔的学生）的影响。古特曼在莫斯科音乐学院毕业后，又继续花了 4 年时间在列宁格勒音乐学院师从罗斯特罗波维奇读研究生课程。在此之后，她在苏联各地举行了一系列成功的音乐会，并在包括柴科夫斯基国际音乐比赛、维也纳学生音乐节、慕尼黑室内乐比赛以及在布拉格举行的德沃夏克比赛等多次比赛中获奖。从此之后她开始在世界各地进行广泛的巡演。**

7. 俄罗斯大提琴家麦斯基

**麦斯基（M.Maisiky 1948 — ）出生于一个音乐家庭，由于他的哥哥和姐姐都已分别学习小提琴和钢琴，所以他就学习大提琴，8 岁开始上第一节课，不久就参加了家庭的三重奏。他先后在里加儿童音乐学校和列宁格勒音乐学院学习，全苏联大提琴比赛获得第一名后，1966 年在柴科夫斯基国际音乐比赛中获奖，从而改变了他的生活。罗斯特罗波维奇当时是评委之一，麦斯基被邀请到莫斯科跟他继续深造，他定期拜访在莫斯科近郊的罗斯特罗波维奇别墅，并受到罗斯特罗波维奇像对待儿子一般的照顾。他开始在全国各地举行音乐会，当他的事业发展起来之后，罗斯特罗波维奇建议他不要过早地录制唱片。1972 年麦斯基移居以色列，一年后来到美国，应巴伦波依姆和梅塔的邀请与以色列爱乐乐团合作进行巡演。接着在斯坦伯格指挥的匹兹堡管弦乐团协奏下，在纽约卡内基音乐厅举行了成功的首演，随后又从皮亚蒂戈尔斯基进修。1975 年起开始与欧美各大交响乐团合作举行广泛的演出，声名日盛。近些年来，麦斯基参加了许多室内乐演出，特别值得一提的是与著名钢琴家阿格里奇的合作以及与克莱默一起，在阿什肯纳吉指挥的 BBC 交响乐团协奏下演奏的勃拉姆斯《二重协奏曲》。**

**（五）美国的大提琴家**

1. 萨尔蒙德

**萨尔蒙德（F.Salmond 1888 — 1952）作为大提琴教育家，对美国的大提琴演奏产生了极为独特和深远的影响，这种影响是通过他 30 余年在美国两所最重要的音乐学院——纽约的朱利亚德音乐学院和费城的柯蒂斯音乐学院的工作而起作用的，并且这种影响至今仍然通过他的第二代学生——朱利亚音乐学院的罗斯（L.Rose）、罗宾斯（C.Robbins）和柯蒂斯音乐学院的柯尔（O.Cole）以及第三代学生哈瑞尔（L.Harrell）和马友友等世界著名大提琴家积极地产生作用。**

**萨尔蒙德出生在英国伦敦一个音乐家的家庭，父亲诺曼（Norman Salmond）是位著名男中音歌唱家，母亲是一位很有造诣的钢琴家，曾经跟克拉拉·舒曼学习过钢琴，萨尔蒙德日后成为大提琴家总是强调大提琴的歌唱性，与他成长的这种环境有密切关系，他曾在柯蒂斯音乐学院对大提琴学生讲到：“大提琴和伟大的歌唱家一样精彩，在音色和音域的变化上，在表达高贵、亲切和慷慨激昂的感情方面，比钢琴和小提琴还要胜过一筹，大提琴可以像女高音、女中音、男高音、男低**

音那样歌唱，它在这些所有音域中都有着同样优美动听的音色。"[1] 萨尔蒙德 12 岁时开始跟随当时伦敦最好的教师，皮亚蒂的学生怀特豪斯学习大提琴。16 岁获得奖学金到皇家音乐院继续从怀特豪斯学习，19 岁到布鲁塞尔音乐学院跟随雅各布学习了两年。1909 年萨尔蒙德在伦敦的贝奇斯坦大厅首次演出室内乐音乐会，第一次世界大战后不久，他以演奏室内乐而闻名，1919 年参加了由萨蒙斯（A.Sammons）带领下的埃尔加弦乐四重奏的首演。由于他与作曲家埃尔加的友谊，使作曲家把他的大提琴协奏曲首演任务交给了萨尔蒙德，1919 年 10 月 27 日萨尔蒙德在作曲家亲自指挥的伦敦交响乐团协奏下首演了这部作品。1922 年到纽约进行首次演出，后定居美国。1937 年组建纽约三重奏乐团。1925 — 1942 年在柯蒂斯音乐学院执教，1942 — 1952 年在朱利亚德学校执教。他培养了许多著名的演奏家和教师，除前面提到的以外，还有柯蒂斯音乐学院的德阿克（S.De 'ak）、前美艺三重奏团的大提琴演奏家格林豪斯（B.Greenhouse）、著名指挥家和作曲家舒尔曼（A.Shulman）、塞登伯格（D.Saidenberg）、密西根大学大提琴教授以及在波士顿和费城交响乐团担任多年独奏大提琴的梅斯（S.Mayes）、现任奥伯林大学教授的卡普辛斯基(R.Kapucinsky)、芝加哥交响乐团和 NBC 交响乐团的首席大提琴密勒（F.Miller）和柏林爱乐乐团的首席大提琴家马舒拉（T.de Machula）等。

2. 美国大提琴家、教育家艾森伯格

艾森伯格（M.Eisenberg 1902 — 1973）是 20 世纪最著名的大提琴教育家之一，曾有一段时期他也是一位很有成就的独奏家，他的一生可分成欧洲和美国两个部分。他 10 岁学习小提琴，12 岁改学大提琴，就学于皮博迪音乐学院，18 岁时在达姆罗希指挥的纽约爱乐乐团担任首席大提琴。21 岁时他感到自己演奏的不足，与卡萨尔斯会见帮助他解决了这个困难，他辞去了管弦乐团的工作来到欧洲，在这位伟大教师的指点下，跟克林格尔及贝克学琴，同时也在巴黎的诺玛尔音乐学院跟亚历山尼安学琴。1926 年他在巴黎举行的首演很成功，接下来就在欧洲各国演出，获得了高度赞誉。当他重返美国后将他全部的时间用来从事教学工作，他是朱利亚德音乐学院的教授，同时也是巴黎诺玛尔音乐学院的教授，他还在葡萄牙的卡斯凯斯举行公开教学。艾森伯格的教学主要是受卡萨尔斯的影响，而且也与卡萨尔斯成为终生的亲密朋友。

3. 美籍俄国美国大提琴家、作曲家皮亚蒂戈尔斯基

皮亚蒂戈尔斯基 (G.Piatigorsky 1903 — 1976) 是 20 世纪最著名的弦乐演奏家之一，作为演奏家，他的艺术生涯持续了 40 多年，特别是在 20 世纪的 40 年代和 50 年代，卡萨尔斯已经退休，弗尔曼也已去世，而作为皮亚蒂戈尔斯基继任者的斯塔克、罗斯和罗斯特罗波维奇三位艺术家还不够成熟，富尼埃的旅行范围又很有限，当时的皮亚蒂戈尔斯基堪称世界最杰出的大提琴巡演大师，他有着热情而丰富多彩的个性，热爱旅行，喜好社交且四海为家，既有像托斯卡尼尼、斯特拉文斯基、鲁宾斯坦和勋伯格这样的朋友，也能在乡间小镇与农夫开怀畅饮，有着传奇色彩的生活经历。

皮亚蒂戈尔斯基 7 岁开始学大提琴，两年后入莫斯科音乐学院师从格伦（A.Glehn）学习。15 岁那年加入莫斯科第一流的室内乐小组——列宁四重奏团，并任莫斯科大剧院乐队首席大提琴。1921 年他从俄国革命的突变中逃脱，在莱比锡师从克林格尔学习，21 岁时成为富尔特文格勒指挥下的柏林爱乐乐团首席大提琴。1929 年他离开乐团，开始从事他在国际间声名迅速升起的独

---

① 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的大提琴家》，世界文物出版社 1996 年 7 月第 1 版，第 185 页。

**奏生涯，这段时间他不仅与欧洲、亚洲和美国的管弦乐团一起进行独奏演出，还与当时世界最伟大的艺术家一起演奏室内乐，他与施纳贝尔、弗莱什，与米尔斯坦、霍洛维兹和与海菲茨、霍洛维兹分别组成过三重奏团，演奏室内乐。**1929 **年赴美与纽约爱乐乐团合作演出，大获成功，从此名声日盛。**1942 **年成为美国公民。起初，他帮助加拉米安创办了梅多蒙特（**Meadowmount**）音乐学校，后接替弗尔曼任费城柯蒂斯音乐学院大提琴教研室主任（**1941 — 1949**），还担任过伯克郡音乐中心室内乐指导。从** 1962 **年起直至逝世他与海菲茨一起在南加利福尼亚大学音乐学院任教。**

**皮亚蒂戈尔斯基是一位身高** 6 **英尺的巨人，他那把斯特拉迪瓦里大提琴在他手中就像一把玩具，他总是用一只手提着琴像握着一枝枪一样大踏步地穿过管弦乐队来到前台，演奏时常常闭着眼睛，留给人们一个英俊庄重的侧面形象。他的演奏技术完美，但从不以追求技巧为目的，演奏中的动作简洁，但音量很大，像卡萨尔斯那样身材矮小的演奏家所需要的全弓力度，他只用半弓就能达到，而且在弓子的任何部位，他都能表现出最为丰富的音色变化，他热衷于各种发音的快速变换，即使只有几个音也不放过，最令人惊异的是他的连顿弓，他演奏的帕格尼尼《**24 **首随想曲》也是对运弓的极大挑战，尽管许多人尝试过，但没有人像他那样演奏得如此轻松自如和才华横溢。皮亚蒂戈尔斯基给我们留下了丰厚的遗产，他为** RCA **唱片公司录制的所有协奏曲和室内乐录音都已转制成** CD **唱片。他首次录制了肖斯塔科维奇的《大提琴奏鸣曲》，与斯特拉文斯基合作录制了《意大利组曲》，**1940 **年首演欣德米特的《大提琴协奏曲》，**1948 **年首演欣德米特的《大提琴奏鸣曲》，**1957 **年首演沃尔顿的《大提琴协奏曲》。他还是位多产的乐曲改编者，他的许多改编作品被出版发行并在世界各地演出。**

4. 美国大提琴家罗斯

**罗斯（**L.Rose 1918 — 1984**）生于美国华盛顿，父母是来自俄国基辅的移民。他先后跟父亲、迈阿密音乐学院的格罗斯曼（**W.Grossman**）、表兄密勒学习大提琴，**16 **岁他获得到柯蒂斯音乐学院学习的奖学金，在那里他跟随萨尔蒙德学习，两年之后成为他的助教。罗斯是通过参加管弦乐团从而走上事业的顶峰的，**20 **岁时他是托斯卡尼尼指挥的** NBC **交响乐团的首席大提琴，不久在罗钦斯基指挥的克利夫兰管弦乐团工作，**1943 — 1951 **年任纽约爱乐乐团首席大提琴，后成为独奏演员，名噪一时。**1944 **年罗斯在卡内基音乐厅首演，从此他开始了独奏家旅行生涯。**1958 **年他在伦敦的皇家音乐厅举行首演，当时他与斯特恩一起演奏了勃拉姆斯的《二重协奏曲》，罗斯在世界各地从事独奏演出，并担任着繁忙的教学活动，除教授私人学生以外，从** 1946 **年起他就担任朱利亚德学校的教授。哈勒尔、凯茨和马友友是他培养出来的许多优秀大提琴家中的三位。**

**人们喜欢罗斯演奏中那种浪漫主义的抒情性、富有表现力的句法和老练地使用揉弦。罗斯录制的唱片中有在伯恩斯坦指挥纽约爱乐乐团协奏下录制的舒曼协奏曲，在奥曼迪指挥费城交响乐团协奏下录制的布洛赫《狂想曲》，以及与伊斯托明和斯特恩一起录制三重奏等。罗斯使用的是阿玛蒂于** 1662 **年制作的优秀大提琴。**

5. 美籍匈牙利的大提琴家斯塔克

**斯塔克（**J.Starker 1924 —**）生于布达佩斯，父母都是俄国人，**6 **岁开始学习大提琴，**7 **岁就学于布达佩斯李斯特学院跟随施菲尔学琴，当时在该院任教的教师有胡拜、巴托克和柯达伊，杜南依任院长。**10 **岁时首次登台演出，斯塔克** 8 **岁时就开始教他的第一个学生，**12 **岁时他已经有** 5 **个学生，他的演奏和教学活动一直平行发展着，这种状况对他后来的事业有很大的好处。**1945 — 1946 **年是布达佩斯歌剧院和爱乐乐团首席大提琴。**1948 **年定居美国。先后于** 1948 — 1949 **年在**

达拉斯交响乐团担任首席大提琴，1949 — 1953 年在纽约大都会歌剧院管弦乐团担任首席大提琴，1953 — 1958 年在芝加哥交响乐团担任首席大提琴，当时正值莱纳指挥芝加哥交响乐团的黄金时期，斯塔克的艺术修养得到了全面提高。1958 年起任印第安纳大学大提琴教授。1960 年 4 月他在钢琴家霍尔索夫斯基（M.Horszowski）的伴奏下在大都会博物馆举行了他在纽约的首次独奏音乐会。25 年后，斯塔克已经成为举办了几千场音乐会和录制了近百张唱片的世界著名大提琴演奏家和教育家。

斯塔克个性倔强，见解独特，早在 20 岁时就开始思考一些关于发展大提琴演奏技巧的问题，他把他的有关运弓技巧、乐句的表现手法、呼吸和肌肉力量的分配等原则放在他的朋友身上进行试验，并在其一生中从没放弃过在这方面的探索和实践。斯塔克曾在 1955 年听到海菲茨与芝加哥交响乐团合奏演出的勃拉姆斯小提琴协奏曲，海菲茨刚毅遒劲、美仑美奂的演绎给斯塔克留下了极为深刻的印象。他开始对弦乐艺术进行思考，更加坚定了自己刚猛强硬的演奏风格。他的发音干净、集中、清晰，他很讨厌好莱坞电影中动辄用大提琴来表现伤感的传统，他亲身实践，决心消除人们对大提琴所持有的‘柔情’的错误观念。多年来他与乐坛上的许多大人物和不来，包括瓦尔特、奥曼迪、卡拉扬、伯恩斯坦等人，从不慑服对方的威名，屈尊俯就。他毫不理会现代社会交往中虚情假意的那一套，诸如看着别人的眼色行事，牺牲自己的艺术见解，他像一位中世纪的隐士，一心一意地埋头在自己的爱好里，他的演奏留下了青春永驻的率直和热情。

6. 美国大提琴家哈勒尔

哈勒尔（Lynn Harrell 1944 — ）出生于纽约的一个音乐家庭，父亲马克（Mark Harrell）是大都会歌剧院的著名男中音歌唱家，母亲是小提琴家。哈勒尔 6 岁开始学习钢琴，8 岁改学大提琴，16 岁时进入朱利亚德音乐学校，师从罗斯。两年之内哈勒尔的父母相继去世，这使他搬到了费城，在柯蒂斯音乐学院跟科尔继续学习大提琴。在临别的时候，他请教罗斯他如何能成为一名独奏家，罗斯建议他可以尝试去参加比赛或者参加管弦乐团，罗斯提醒他说大多数著名大提琴家都在乐团中受到很好的训练。哈勒尔的教父是克利夫兰管弦乐团的合唱指挥，是他帮助并决定了哈勒尔今后的前程。哈勒尔考入该团，两年之后就成为该团的首席大提琴，并在那里工作了 7 年。在乐团工作多年之后，又能成为独奏家的这种情况，在年轻人中是很少见的，然而哈勒尔就是其中之一。他在乐团这段时间学到了许多东西，认识了当时还是乐团副指挥的詹姆斯·列文，他们成了挚友。1975 年哈勒尔获得 A.菲舍尔大奖是他事业的转折点，从此之后，哈勒尔作为一位重要的独奏家在世界各地出了名，他也拿出时间来从事教学工作。1986 年他被任命接替南加州大学皮亚蒂戈尔斯基教授的位置，他还在伦敦皇家音乐学院任教。

哈勒尔录制过许多协奏曲和室内乐的唱片，这些室内乐唱片尤其使他感兴趣，其中最成功的作品之一，就是他与帕尔曼和阿什肯纳吉一起录制的一系列钢琴三重奏。

7. 美籍华裔大提琴家马友友

马友友 1955 年 10 月 7 日生于巴黎，4 岁起随父亲学习音乐。父亲马孝骏博士是南京中央大学音乐系教授，20 世纪 30 年代离开祖国定居巴黎。马友友 6 岁在巴黎大学首次公演，7 岁随父母移居纽约。父亲在美国一所著名的音乐学校任教，结识了小提琴家斯特恩，斯特恩当即把马友友介绍给经常与他一起合作演奏室内乐的朱利亚德音乐学院大提琴教授罗斯。从 9～16 岁，马友友一直在罗斯门下学习，在罗斯的精心培养下，他已掌握了高超的演奏技巧，并且已经具有作为一名杰出大提琴家的声望了，但他在 1971 年离开朱利亚德音乐学院的时候，还没有决定今后是否

将音乐作为自己的事业。以后在斯特恩的建议下，马友友进了哈佛大学，他除了继续学习音乐以外，还攻读了自己喜爱的德语和社会学。这段大学的生活使他开阔了眼界，并结识了各方面的朋友，特别是与卡萨尔斯的一次会见，使他得到了他所需要的影响。当他在马尔波洛音乐节第一次见到这位伟大的大提琴家和其他一些献身于音乐演奏艺术的人时，他开始重新去确定自己今后的事业。马友友 21 岁时从哈佛大学获得人类学学士学位，为他开启传统音乐教育以外的另一扇窗，从此他将关注音乐的视野从演奏扩展到了音乐本身、整个世界及全人类。

1977 年马友友在英国的布莱顿音乐节上演出，同年还与皇家爱乐乐团在皇家节日大厅进行演出，1978 年他获得菲舍尔奖，才真正打开了他通往世界的大门，接下来他就与几乎所有世界一流的乐团和指挥一起合作演出，以每年 100 多场演出场次活跃在世界各地的音乐舞台。为拓展大提琴演奏曲目，马友友时常演奏 20 世纪鲜为人知的大提琴作品，许多现代作曲家曾为他度身订曲，其中包括谭盾、约翰·威廉姆斯、盛宗亮等。作为索尼唱片公司的专属音乐家，他曾录制过 50 多张风格不一的专辑，并曾荣获 13 次格莱美奖。近些年来，马友友积极探索音乐与各种文化元素的融合，成功地策划了融合多种艺术门类的“巴赫灵感”、集美国本土乐风之大成的“阿布拉契亚之旅”、“丝路计划”等举世瞩目的音乐工程。其中 1997 年的“巴赫灵感”是将巴赫《无伴奏大提琴组曲》结合多种表演艺术的创新诠释，内容不仅包括他本人在世界各地的音乐会演出，巴赫《无伴奏大提琴组曲》重新录音，更重要的是以“巴赫灵感”为题的内涵。演出分成 6 部影片（6 首组曲各一），以巴赫的音乐为出发点，不同领域的艺术家（其中包括一位建筑师、一位舞蹈编导、一位园艺设计师、一位歌舞演员、一对冰上舞蹈演员和一位电影导演）与马友友所激发的灵感结合，共同创造出新风貌的巴赫。影片在美国公众电视台及全球各大电视网播出，获奖包括两项格莱美奖、加拿大双子星奖 16 项提名及许多国际影展大奖，为表彰马友友 1997 年的突出成就，世界古典音乐权威杂志《留声机》将其与罗斯特罗波维奇、帕瓦罗蒂并列评为“年度艺术家”。尽管横跨多种领域，马友友仍始终保持了古典音乐最畅销音乐家的地位。与此同时，他还介入到爵士乐、美国民间音乐、流行音乐、前卫音乐等其他门类的音乐。

（六）日本大提琴家

近几十年来弦乐演奏艺术发展最显著的特征之一，是来自东方的优秀弦乐演奏者人数一直不断增加，在许多国际音乐大赛和世界乐坛上出现了一大批日本、韩国、中国等国家的闪耀着光辉的弦乐演奏天才。在这个潮流中，日本众多的世界一流大提琴家们作出了特殊的贡献，从而被人称为“现代日本大提琴学派”。这个学派的各个演奏家都显示出高深的演奏技巧，而且完全可以与有着优良传统的西方人相比美。他们大多是开始在本国学习，继而到欧洲或美国深造，并在世界范围开展演奏艺术活动。而从 1948 年真正开始在日本的一所学院中传授西方弦乐演奏艺术，发展到如今的现代日本大提琴学派，可以说是一种奇迹。

1. 日本著名大提琴家、指挥家、教育家斋藤秀雄

**斋藤秀雄**（Hideo Saito 1902 — 1974），16 岁时不顾父亲的反对开始学习大提琴，18 岁时进入索菲亚大学学习现代语言，专修德文，然而他对学习大提琴的渴望从未减退。1923 年去德国深造，德国与日本在演奏水平上的巨大差别使斋藤秀雄感到震惊，于是他决定留在莱比锡，以改进自己的学识。1923 — 1927 年，他在莱比锡音乐学院跟随克林格尔学习，当时他的同学有弗尔曼、皮亚蒂戈尔斯基等，1930 — 1932 年又在柏林随弗尔曼学习。回到东京后，斋藤秀雄成为东京交响乐团的首席大提琴，并在独奏音乐会和室内乐音乐会上演奏。1939 — 1945 年，斋藤秀雄开始

积极从事教学组织工作，第一个重要的尝试是开办了一所指挥学校，并开始创建室内乐会，这些活动使他认识到，只要把西方音乐移植到日本文化中就会生根发芽，同时他还认识到，要想对日本的音乐生活建立长期影响，就需要从孩子入手。1948 年他成立了第一所儿童音乐学校，开设小提琴、大提琴、钢琴和室内乐课，两年后在日本首创儿童管弦乐团，为了使孩子们有进一步接受教育的机会，1952 年桐朋学园音乐中学成立，不久就成为桐朋音乐学院，几乎这个时期培养出来的每一位日本著名音乐家都是他的学生。与此同时桐朋儿童管弦乐团也发展得很快，1964 年斋藤秀雄率领他们赴美国、苏联、东欧和西欧进行了广泛的巡回演出，取得了巨大的成功。1974 年他为儿童管弦乐团第二次赴美巡回演出积极准备，遗憾的是在乐团出发前他因健康原因与世长辞了，人们十分悲痛，由小泽征尔担任指挥完成了斋藤秀雄在美国演出的心愿。1984 年在他逝世 10 周年的纪念音乐会上，小泽征尔指挥由桐朋学园斋藤秀雄的学生组成的乐团、堤刚演奏大提琴、今井信子（Nobuko Imai）演奏中提琴、安永徹（Toyu Yasunoga，柏林爱乐乐团的首席）演奏小提琴。

在过去 50 多年从日本出现的音乐家，所有的人都受到了斋藤秀雄的影响。著名的大提琴井上赖丰（Yoritoyo Inoue）、平井丈一郎（Takeichiro Hirai）、堤刚（Tsuyoshi Tsutsumi）、岩崎 （Ko Iwasaki）、安田谦一郎（Kenichiro Yasuda）、菅野博文（Hirofumi Kanno）、藤原真理（Mari Fujiwara）以及山崎申子（Nobuko Yamazaki）等都或多或少地跟随他学习过。毫无疑问，现在人们公认他为日本的音乐发展，特别是大提琴的发展所做出的巨大贡献。

2. 日本大提琴家井上赖丰

井上赖丰（Yoritoyo Inoue 1912 — ）是一位卓越的室内乐演奏家。17 岁才开始学大提琴，从斋藤秀雄学习了 10 年，后与弗尔曼和卡萨尔斯上过课。1937 年参加 NHK 交响乐团，并参加四重奏团和三重奏团，演出了大量室内乐作品。曾帮助斋藤秀雄组织儿童音乐学校，后被任命为桐朋学园音乐学院教授，他多次担任国际比赛评委，1974 年和 1978 年他作为日本代表参加了在莫斯科举行的第五和第六届国际柴科夫斯基音乐比赛的评委工作。

3. 日本大提琴家平井丈一郎

平井丈一郎（Takeichiro Hirai 1937 — ），开始从著名作曲家的父亲学习钢琴和作曲，13 岁学习大提琴之前已经写过一百多首作品，15 岁首次登台演出，1954 年在桐朋学园毕业并获《每日新闻》奖。1957 年在法国巴黎举行的第一届卡萨尔斯国际大提琴比赛中获得特殊奖，并在皮亚蒂戈尔斯基的推荐下在普拉德和波多黎各跟随卡萨尔斯学习。1959 年和 1960 年他参加了普拉德和阿尔普尔柯两地举行的卡萨尔斯音乐节。1961 年在纽约首次演出，同年在卡萨尔斯指挥的东京和京都管弦乐团协奏下演奏了鲍凯利尼、舒曼、拉罗和德沃夏克的协奏曲。从此以后就以独奏家、作曲家的身份频繁地从事国际性的音乐活动，并在桐朋学园任教和编订乐谱。平井丈一郎的作品有管弦乐序曲、大提琴协奏曲、小提琴奏鸣曲、钢琴奏鸣曲、弦乐三重奏、大提琴独奏曲《旋律》等。

4. 日本大提琴家堤刚

堤刚（Tsuyoshi Tsutsmi 1942 — ），出生于专业音乐家家庭，父亲（曾是 NHK 交响乐团的首席大提琴，弗尔曼的再传弟子）是他的第一位大提琴老师，9 岁进入儿童音乐学校跟随斋藤秀雄学习，12 岁时在斋藤秀雄指挥的东京爱乐乐团协奏下演奏了圣-桑的《大提琴协奏曲》。堤刚的高等音乐教育也是在斋藤秀雄的指导下完成的，1961 年在桐朋学园毕业并获得福布赖特奖学金，

从而使他能到美国印第安纳大学从斯塔克学习。不到两年就成为斯塔克的助教，并在那里住了6年。这个时期他多次在比赛中获奖，1963年堤刚与霍米采尔、密佐并列为卡萨尔斯国际大提琴比赛第一名。1964年首次在纽约和伦敦公演，评论界对他那优美的声音和无懈可击的技巧、丰富的色彩变化和强烈的感染力大加赞扬，之后他与欧美各大乐团合作，在美国和欧洲进行广泛的独奏演出。他的演奏曲目包括绝大部分古典作品，但同时他也是一位现代音乐的积极倡导者。与罗斯特罗波维奇的观点一样，他确信大提琴演奏的前途取决于现代人们为它所写的音乐作品。

5. 日本大提琴家安田谦一郎

安田谦一郎（Kenichiro Yasuda 1944—），开始是在桐朋学园师从斋藤秀雄，后来跟卡萨多和富尼埃学习。1966年他在莫斯科举行的第三届柴科夫斯基国际音乐比赛中获得了大提琴第三名，从而使他登上了国际音乐舞台，安田谦一郎是日本音乐家中十分典型的代表，有着纤细而极富诗意的个性，善于表达细微的感情色彩。一位苏联评论家写道："这位纤细小巧的青年以他那坚定的意志和庄严宏伟的演奏征服了听众。具有这种独特气质的艺术家在有的人看来也许是传统的粗鲁破坏者，例如，他解释的《洛可可主题变奏曲》和我们所习惯的就有所不同，但是我相信这种不同凡响的处理无疑是这位年轻艺术家的一大成功。"[①]安田谦一郎曾在日内瓦住过一段时间，参加了一个三重奏团并在鲁瑟尼（Lucerne）弦乐音乐节中担任独奏，1974年返回日本，并继续从事繁忙的演出，同时在桐朋学园任教。

6. 日本大提琴家岩崎

岩崎　（Ko Iwasaki 1944—），生于台湾，11岁在桐朋学园跟随斋藤秀雄学习，1960年获《每日新闻》奖。1964年获得福布赖特奖学金进入纽约朱利亚德音乐学院罗斯教授班上学习，最后在洛克菲勒奖学金的帮助下到波多黎各跟卡萨尔斯学习，并多次参加卡萨尔斯音乐节。1966年岩崎　成功地在卡内基音乐厅举行了首场音乐会，此后他的音乐会活动遍及美国和欧洲许多国家，1969年回到日本进行广泛的演出，1967—1969年在维也纳、慕尼黑、布达佩斯和卡萨多等国际音乐比赛中获奖，1970年在第四届柴科夫斯基国际音乐比赛中以其对乐器高度的控制能力、成熟的创造力和对艺术的热爱获得大提琴第三名。自1974年后岩崎　一直在美国伊利诺斯州立大学任教，并继续从事着繁忙的演奏活动。

7. 日本大提琴家菅野博文

菅野博文（Hirofumi Kanno 1947—），7岁跟斋藤秀雄学习，6年后获《每日新闻》奖，1970年从桐朋学园毕业后到瑞士从富尼埃学习，1972年在美国印第安纳大学从斯塔克学习，1975年成为斯塔克的助教。1969年和1970年他两度荣获日本国家比赛一等奖，并在许多国家（包括苏联）举行音乐会。1974年在第五届柴科夫斯基国际音乐比赛中获大提琴第三名。

8. 日本女大提琴家藤原真理

藤原真理（Fujiwara Mari 1949—），7岁开始跟斋藤秀雄学习大提琴，以后又在桐朋学园弦乐科继续跟斋藤秀雄学习，1971年在日本音乐比赛中获得一等奖。1972年大学毕业，并开始从事成功的独奏和室内乐演出活动，不仅在日本，在苏联、芬兰及荷兰等地也都受到听众和评论界的好评。1978年秋参加第六届柴科夫斯基国际大提琴比赛获得第二名。除从事演奏外，还在桐朋

---

① 转引自宗柏等编译：《大提琴演奏艺术——世界著名大提琴家与名曲》，上海音乐出版社，1987年4月第一版，第313页。

学园大学任教。藤原真理录制的巴赫组曲受到了许多评论界的推崇，她在这些作品中发掘并展示出许多细微的变化，对每一个乐句都演奏的那样充满信心，能够把敏锐性和力量几乎同时结合在一起。

现在日本的大提琴演奏学派已被公认为世界音乐舞台的一个组成部分，我们从这个学派一些代表人物身上除了看到每个人都具有独特的个性以外，他们的共同点是：在具备辉煌演奏技巧的同时，都尽力将个人对作曲家原谱的独特处理与可能深入揭示作曲家构思的意图结合起来。他们都具有使艺术整体和细节、演奏的热情和高度的控制力统一起来的能力，另外，在演奏时坚强的毅力和自持能力大大增强了他们打动听众心弦的感染力。

## 四、低音提琴家

### 1. 美籍俄国指挥家、低音提琴演奏家、作曲家库谢维茨基

库谢维茨基（S.A.Koussevitzky 1874—1951），出生在俄国的维什尼·沃洛契克。14 岁进入莫斯科音乐爱好者协会主办的音乐戏剧学校，随拉姆布塞克（Rambusek）学习低音提琴。1894 年他 20 岁时，以优异的成绩从该校毕业，参加了莫斯科大剧院乐队，1896 年举行了独奏音乐会，并在欧洲各地广泛地举行独奏音乐会，他很快就成为了自波泰西尼后世界最杰出的低音提琴演奏大师。1900 年库谢维茨基回到他的母校担任低音提琴教授，他自己创作了一些小品演出，如《幽默曲》、《瞬间圆舞曲》、《农民舞曲》和《悲歌》等，在作曲家格利埃尔（Gliere）的帮助下，他写了著名的《♯f 小调低音提琴协奏曲》，于 1905 年在莫斯科首演。

两年后，一次有机会细心观察了著名指挥家尼基什（Nikisch）演出后，获得了一些指挥知识，然后到了柏林高等音乐学校的学生乐队里任指挥，1907 年，33 岁的库谢维茨基首次指挥柏林爱乐乐团举行了首演，同年还以低音提琴独奏家的身份首次在伦敦演出，1908 年又在伦敦指挥了伦敦交响乐团的首演，这些成功的演出为他跨入指挥家的领域开辟了一条新路。从此，他便把自己艺术精力的重点移到了指挥方面。库谢维茨基的指挥活动一直延续到 20 世纪的 50 年代，但他为低音提琴的创作集中在 1900—1905 年间，其创作手法上保持了晚期浪漫派的创作风格和音乐观，与俄国音乐艺术传统，特别是与柴科夫斯基的音乐风格有着密切的联系。

为了实现自己心中的艺术目标，库谢维茨基于 1909 年在莫斯科亲手创建了一个高质量的交响乐团，他带领这个乐队三次沿伏尔加河而下，举行了大量的交响音乐会。除此之外，他还分出一半精力去指挥当时的彼得格勒交响乐团、莫斯科国立交响乐团和莫斯科大剧院的演出，频繁的艺术活动，使他成为当时俄国最活跃的指挥家之一，这期间他和当时俄国的音乐家梅特纳（Medtner）、普罗科菲耶夫、拉赫玛尼诺夫、斯克里亚宾和斯特拉文斯基交往密切。十月革命后，他先后到了柏林、罗马和巴黎，1920 年，他在指挥完为纪念斯克里亚宾逝世五周年而举行的五场音乐会后，于当年的 5 月离开俄国移居到了巴黎，从此再也没有回过国。库谢维茨基一到巴黎就积极地开展了他的指挥艺术活动，创建了管弦乐团，主办了以他的名字命名的“库谢维茨基音乐会”（1921—1928 年），并与欧洲的许多歌剧院一起演出俄国歌剧，经过他的不懈努力，使得许多的俄国歌剧及交响乐作品被西方所了解。经过一段转折之后，库谢维茨基最终在美国定居下来，1941 年加入了美国国籍。

他在指挥方面的伟大成就是从 1924 年起，继法国著名指挥家皮埃尔·蒙特之后，开始担任美国具有悠久历史的波士顿交响乐团的音乐指导和常任指挥拉开帷幕的。由于他所具有的特殊性

格、崇高的威望和高超的技艺，使得他成为这个举世闻名的大乐团有史以来任期最长的指挥大师，到 1949 年他卸任为止，他与波士顿交响乐团一起整整度过了 25 个年头，在他那高雅的艺术趣味和风度的熏陶下，以及他的独特艺术观点和方法的训练下，波士顿交响乐团发生了根本的变化，一举成为全世界最令人瞩目的大交响乐团，不仅如此，他还主持了斯特拉文斯基、普罗科菲耶夫和拉威尔等人的重要作品的初次演出，以及为包括巴兰廷、巴伯、戴蒙特、弗斯、格里弗斯、格伦贝格、索尔比、斯坦内特和坦斯曼等人在内的许多美国作曲家的音乐举行初次演出，库谢维茨基时代是以一连串异乎寻常的委约作品为标志的 :巴托克、贝雷佐夫斯基、布里斯、布里顿、格雷查尼诺夫、伊贝尔、马里皮埃罗、米约、拉威尔、车列普宁、维拉·罗伯斯和沃尔顿等等一系列在 20 世纪音乐创作中占有极其显赫位置的作曲家纷纷为波士顿交响乐团写作。库谢维茨基把毕生的精力都专注地投入到波士顿交响乐团身上，因此他不仅是波士顿交响乐团历史上影响最大的指挥大师，而且也为美国的交响乐事业做出了巨大的贡献。1949 年库谢维茨基以退休的方式辞去波士顿交响乐团的常任指挥，两年以后，77 岁高龄的库谢维茨基在美国的波士顿逝世。

库谢维茨基是 20 世纪出现的一位音乐巨人，他为 20 世纪音乐艺术的发展所做出的特殊贡献，已被人们广泛认识，并以一种突出的地位而载入史册，他生前为发展新音乐和培养新人所持的艺术观点和作风已被后人继承下来。现在，在世界上设立了库谢维茨基指挥比赛，对于获此殊荣的杰出青年指挥家则颁以库谢维茨基大奖。如今他已成为不少现代青年指挥家心中的偶像，他对现代音乐艺术所产生的影响，也随着以上的一切而显得更加深远和巨大。

2. 英国低音提琴演奏家克鲁夫特

克鲁夫特（E.J.Cruft 1887 — 1976），就学于皇家音乐学院。1909 年在比切姆管弦乐团演奏，1929 — 1949 年，任英国广播交响乐团首席低音提琴。1949 — 1952 年，任科文特花园皇家歌剧院乐队首席低音提琴，后来是普鲁·阿特乐团团长和首席低音提琴，并同时与伦敦一些著名演出团体合作演出。1956 — 1965 年在巴思音乐节乐队任首席低音提琴。1946 — 1957 年任皇家音乐学院低音提琴教授，并领导国家青年乐团。他以广博的知识用于教学、写文章和行政管理上。1937 年和 1953 年曾组织英皇乔治六世和英女王伊丽莎白二世加冕典礼乐队。他与许多室内乐团都有合作关系。他是不列颠帝国四级勋位获得者。他著有《克鲁夫特低音提琴演奏法》一书，于 1966 年在伦敦出版。

3. 英国低音提琴演奏家、教育家卡罗尔

卡罗尔 （I.G.Carroll 1906 — ），1926 年任曼彻斯特北方音乐学院秘书，1956 — 1958 年任代理校长，成为曼彻斯特皇家北方音乐学院负责行政的院长。1976 年退休。写有低音提琴乐曲，1964 年被授予不列颠帝国四级勋位。

4. 美国低音提琴演奏家门什

门什（H.Mensch 1914 — ），曾担任朱丽亚德音乐学院、道格拉斯音乐学院、霍夫斯特拉大学、女王学院和天主教大学的教授，纽约爱乐乐团的首席低音提琴。他 20 多岁时加入纽约爱乐乐团，第二次世界大战期间在美国空军管乐队和管弦乐队中服役，并在托斯卡尼尼指挥下的全国广播公司（NBC）交响乐团中演奏，也在巴赫咏叹调乐团和贝尔电话公司电视节目中演出。许多杰出的艺术家录音时都请他去参加演奏。

5. 奥地利低音提琴演奏家、音乐作家普兰尼亚夫斯基

普兰尼亚夫斯基（A.Planyavsk 1924 — ）1933 — 1938 年参加维也纳童声合唱团，1946 —

1952 年在维也纳音乐学院学习，专业是男高音和低音提琴。1954 年加入维也纳爱乐乐团，1955 年同时又加入维也纳国家歌剧院。1967 年成为维也纳乐团成员。他撰写了大量关于低音提琴的论文，其中最重要的著作是 1970 年出版，1979 年修订的《低音提琴的历史》。

6. 美国低音提琴演奏家桑基

桑基（S.Sankey 1927 — ）15 岁时开始学习低音提琴，在帕萨迪纳的一个琴行中上课。第二年从洛杉矶交响乐团首席利普舒茨（I.S.Lipuschtz）学习。当时，桑基打算成为一名工程师，学习音乐只是一门副课。但是在中学的最后一年，他选择音乐为他的职业，到南加利福尼亚大学学习了一年半。1946 年在好莱坞碗形剧场乐队中第一次正式接受专业工作。1947 年他去了坦格伍德（Tanglewood）伯克郡音乐节[①]，后来又到朱丽亚德音乐学院学习。1949 — 1950 年桑基在科罗拉多大学夏季班跟申克曼（E.Schenkman）学习指挥，同时两个夏季都在那里担任低音提琴教师。1951 年他积极创办并参加了阿斯本音乐节（Aspen Festival）。以后每年以低音提琴教师、室内乐艺术家、节日乐队的首席低音提琴等身份参加这里的活动。他曾长期担任阿斯本音乐节理事会的理事，行政管理委员会和音乐委员会的秘书，讲授巴罗克时代的音乐，开设理论课程，并撰写节目介绍。

7. 20 世纪美国最负盛名的低音提琴演奏大师卡尔

卡尔（G.Karr 1941 — ）出生于洛杉矶一个七代人都演奏低音提琴的家庭中。他的教师包括莱因沙根（H.Reinshagen）、丹菲尔德（W.Danfield）和桑基。1962 年在伯恩斯坦的指挥下与纽约爱乐乐团合作参加‘青年音乐会’的独奏演出，获得成功。同年在纽约的市政大厅举行独奏音乐会。1964 年去欧洲旅行演出。1967 年创立国际低音提琴学校。他曾在朱丽亚德音乐学院、新英格兰音乐学院、新斯科舍和维斯康辛大学等美国、加拿大许多国家的大学任教，并录制过许多低音提琴独奏的唱片。卡尔的演奏有着辉煌的技巧，声音丰满、有力，采用了一些特殊的方法，包括以持续的压力在琴马附近运弓（这种演奏方法曾在低音提琴演奏界引起争论，有人批评他缺乏欧洲传统的音质），但现在卡尔被公认为是 20 世纪继库谢维茨基之后，最杰出的低音提琴演奏大师，他可以和历史上最伟大的低音提琴演奏家德拉戈涅蒂、波泰西尼以及库谢维茨基相比，他吸引了一代又一代年轻人演奏这个笨重的乐器。卡尔最著名的保留曲目是他的老师莱因沙根改编的帕格尼尼的《摩西主题幻想曲》。

8. 美国低音提琴演奏家、教师德鲁

德鲁（L.Drew ）曾是迈阿密大学和伊利诺斯大学的毕业生，并在佛罗里达大学主修音乐教育。他的低音提琴老师是沃纳（A.Warner）、克罗利克（E.Krolick）。他曾长期担任迈阿密大学的教授。除了教学工作以外，他还是大学音乐艺术系预科的创办人和主任，并在迈阿密交响乐团任首席低音提琴。在夏季他还在布里瓦德音乐中心、达特默思学院艺术学会和斯特森大学任教，并同时作为演奏家、编辑、专业杂志的撰稿人，在全美范围积极开展音乐活动。他曾是国际低音提琴学会顾问委员会的成员之一，美国弦乐教师协会佛罗里达分会的主席，并曾在美国弦乐教师协会全

---

① 库谢维茨基曾在 1940 年创立了伯克郡音乐中心，以实现波士顿交响乐团创始人希金森组建培养音乐家的学校之理想。这所暑期音乐学校每年都聚集着来自世界各地的青年学生，由乐团的演奏家对他们进行面对面的授课。迄今为止，这所学校已经向全世界输送了大量优秀的演奏人才。而且，在库谢维茨基时代，波士顿交响乐团还开创了一项传统，即夏季的音乐活动。在音乐季之间的间隙，乐团都要在坦戈伍德举行为期 6 周的伯克郡音乐节，专门演出轻松的管弦乐作品，在此期间，广泛地邀请世界各地有才能的青年指挥家和演奏家，为他们走向世界舞台提供了良好的机会。

国委员会工作。他还是迈阿密大学、巴罗克三重奏等室内乐团的成员之一。德鲁还为低音提琴写了《弦乐器的研究》一书。

9. 英国低音提琴演奏家、作曲家盖伊

盖伊（B.Guy 1947 — ），就学于伦敦市政厅音乐与戏剧学校，1964 — 1966 年跟从克利尔（C.Collier）学习爵士乐，后来从梅列特（J.E.Merret）学习低音提琴，从巴斯顿·奥尔和帕特里克·斯坦福德学作曲。1972 年毕业前，他已经作为低音提琴演奏家而小有名气，曾在多处室内乐队任首席低音提琴并致力于先锋派爵士乐，1971 年他创立了伦敦爵士乐作曲家乐队。他能把爵士乐即兴演奏与传统曲式结构结合起来，他还从事电子音乐，增加乐器新的音色和音乐语言。

管弦乐作品包括：大提琴与乐队的《相逢》（1969 — 1970）、15 件独奏乐器的《D》（1972）、加扩音器的低音提琴和乐队的《安娜》（1974）、管弦乐曲《明天的歌》（1975）、室内乐重奏曲《游戏》（1976）、低音提琴和乐队的《曙光女神》（1977）、弦乐四重奏 3 首等。

其他低音提琴演奏家值得一提的有：齐默尔曼（F.Zimmermann）、本菲尔德（W.Benfield）、托列罗（A.Torello）、斯科特（R.Scott）、沙夫尔（J.Schafer）等。

## 第四节　20 世纪的弦乐文献

对 20 世纪的弦乐文献，我们可以发现好像具有‘双重性格’的两个方面。一方面 20 世纪各流派、各种风格的作品层出不穷，大多数作曲家们都在对传统音乐决定取舍的基础上探索音乐表现的新途径，音乐形式和风格的种类空前地扩大，有力地推动了现代音乐的发展。另一个方面，在弦乐演奏舞台、课堂教学以及比赛的曲目上，就整体而言，18、19 世纪的所谓传统音乐作品依然占据了主导地位，20 世纪的作品常常只是作为陪衬、点缀。随着 20 世纪末的到来，许多国家的音乐院校、音乐比赛、甚至是公众音乐会在如何对待 20 世纪作品的观念问题上有所变化。有些我们称之为现代音乐的作品，有的已有近百年的历史，而且像巴托克、勋伯格、贝尔格、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇、梅西安、巴伯、谢德林、施尼特凯等作曲家的作品已经成为经典，都已经受到了历史的考验。现在国际上所有正规的音乐比赛都规定必须演奏 20 世纪、甚至是近 50 年创作的作品，很多国家音乐院校的教学曲目中包括了大量的 20 世纪作品。

### 一、20 世纪民族主义音乐的弦乐作品

欧洲 19 世纪兴起的民族主义音乐，在 20 世纪前半叶获得了新的发展。20 世纪的民族乐派追求与 19 世纪民族乐派不同的目标，浪漫主义作曲家把人民的生活理想化了，把民间音乐中不规则的地方纳入艺术音乐的轨道。而 20 世纪民族乐派的作曲家以科学研究的精神探讨民歌，珍惜民间音乐中所有的独特品质，并寻求民族的原始音乐灵性。他们不再只是依靠传统的记谱方法记录民间音乐，而是通过录音机，民族音乐学的新技术，更精确地记录下民间音乐的原貌。20 世纪的民族主义音乐家从农村，也从城市音乐文化中吸取营养，试图抓住现代都市生活的脉搏。他们也采用 20 世纪的现代音乐技法。

1. 捷克作曲家、指挥家、管风琴家亚纳切克

亚纳切克（L.Janáček 1854 — 1928）虽然在 20 世纪开始时他已经 47 岁，但实际是一位 20 世纪作曲家。他的早期作品属于德沃夏克和斯美塔那的 19 世纪风格，但在其成熟期的创作中，从

歌剧《耶奴发》(1894—1903)开始,他的个人风格逐渐形成。作品以喷涌而出的短小旋律为基础,节奏强烈,犹如一声声呐喊,而这都是因他对语言节奏的热爱而演化出来的。旋律片段经历着突然的调性和情绪变化,以质朴但却不寻常的手法发展到强烈的感情高潮。在和声方面他用的都是普通和弦、七和弦、九和弦以及全音音阶,与众不同的是他的和弦音的间距与不同和弦的并置。他的配器也同样与众不同,引人注目,貌似粗疏毛糙而实则灵巧贴切、恰到好处,他喜欢采用乐器的极限音域。

亚纳切克在编辑民歌、为之配置和声并演出的过程中,对摩拉维亚民间音乐发生浓厚的兴趣。他用于作曲基础的东摩拉维亚民间音乐,与已被西欧化的斯拉夫民间音乐有着不同的特征,这些音乐更接近匈牙利以及斯洛伐克音乐的那种东方风格,还加入了一些吉普赛音乐的要素,以及乌克兰和波兰的西伯利亚民歌的影响,因而是捷克最具特点的音乐。亚纳切克创作的小提琴奏鸣曲正是具有这种东方风情的代表作品。亚纳切克为弦乐写的作品主要是室内乐:小提琴与钢琴《杜姆卡》(1980)、大提琴与钢琴《童话故事》(1910,第二稿 1923)、小提琴奏鸣曲(1914,修订稿 1921)、第一弦乐四重奏《克鲁策尔奏鸣曲》(1923,是由当时捷克最高水平的四重奏团,而且在欧洲颇负盛名的波希米亚弦乐四重奏团的委托而创作的)、第二弦乐四重奏《心言》(1928,由布尔诺的摩拉维亚弦乐四重奏团首演)、钢琴与室内乐队《小协奏曲》(1925)、钢琴(左手)与室内乐队《随想曲》(1926)。此外,还有 2 首弦乐队作品《弦乐组曲》(1877)、《弦乐田园曲》(1877)。

2. 被称为“芬兰音乐之父”的西贝柳斯

西贝柳斯(J.Sibelius 1865—1957)是一位多产作曲家,他的创作涉及各种体裁领域,已发表 7 部交响曲、10 多部交响诗以及大量管弦乐、室内乐和声乐作品,不过协奏曲体裁的作品只写过一部,即早已名扬四海的小提琴协奏曲,作品 47。这部小提琴协奏曲是 20 世纪第一部问世的成功的小提琴协奏曲,他的初稿完成于 1903 年,几经修改,于 1905 年出版,同年 10 月 19 日由捷克小提琴家哈利尔(Karl Halíř 1859—1909)在柏林演奏了修改版,理查·施特劳斯担任指挥。第二年 11 月 30 日,美国小提琴家鲍威尔(M.Powell)在纽约卡内基大厅的一次公演中将这首作品介绍到美国。近百年来这部作品久演不衰,成为古往今来演出最多的小提琴协奏曲之一,录制唱片的版本之多更是不可胜数,老一辈大师如海菲茨、奥依斯特拉赫、梅纽因、斯特恩等人的诸多名版不说,晚一辈的大师如帕尔曼、郑京和等人的演奏也都被认为属经典水准,新秀中穆特、林昭亮、美岛丽、约瑟夫维茨的版本也颇受欢迎,我国小提琴家胡坤前几年也为此曲录制了一张相当出色的 CD,由梅纽因指挥英国室内乐团协奏,英国 Nimbus 公司出品。

西贝柳斯的音乐兼有古典传统的严谨、浪漫主义的激情、印象派的音响效果以及具有男性的威严、刚毅的气质。西贝柳斯热爱芬兰的自然景色和古代诗人荷马的文学史诗,小提琴协奏曲中也自然而然地表露了这种感情,这部作品集中表现出西贝柳斯创作的许多优秀特点:音乐的诗意,内容深刻而多样,充满着诚挚内在的抒情性和生机勃勃的英勇精神,其中严峻阴暗的色彩同明朗的光辉相交替,静观悲壮的情绪为乐天欢跃的舞蹈所取代,整个作品贯穿着不同形象的戏剧性发展。虽然采用传统三个乐章的模式写成,但具有强烈的现代特点,“游吟诗人”的基调和奇异的民间音乐给这部作品增添了别具一格的色彩。在作品安排的对比手法中,小提琴与交响乐队的强烈对照几乎是罕见的,技巧、高潮、旋律和主题戏剧性的起伏、高音区的波动等都表现出这部作品与其他后期浪漫主义经典作品间的深厚联系。整个作品如同一幅幅音画,以壮阔的交响性的展开,为我们展现出芬兰那种北国寒冷凛冽的大地、严峻的峰峦、辽阔黝暗的景色和北方民族特有

的尚武剽悍的性格，栩栩如生——这部作品所拥有的这些伟大美质，使其得以跻身于贝多芬、勃拉姆斯和柴科夫斯基等作曲家的同类优秀作品之列。

西贝柳斯除了创作出这首著名的小提琴协奏曲以外，还写了其他大量弦乐作品：(1)小提琴与乐队的作品，如 2 首小提琴与乐队《小夜曲》，作品 69(D 大调和 g 小调，1912—1913)、2 首小提琴(或大提琴)与乐队《圣歌》，作品 77(1914)、2 首小提琴与乐队《幽默曲》，作品 87(1917)、4 首小提琴与乐队《幽默曲》，作品 89(1917)；(2)弦乐队作品，如弦乐《乡村组曲》，作品 98 之二(1921)、弦乐《欢庆的行板》(1922，原为弦乐四重奏)、竖琴与弦乐的《特性组曲》，作品 100(1922)；(3)大量室内乐作品，如数十首小提琴与钢琴乐曲、奏鸣曲以及大提琴与钢琴乐曲等。

3. 英国作曲家、指挥家埃尔加

在英国音乐史上，自 17 世纪的珀塞尔(H.Purcell 1659—1695)之后，便没有再出现过举足轻重的大作曲家。直至间隔两个世纪之后，埃尔加(E.Elgar 1857—1934)的出现，才使英国音乐在国际乐坛重振雄风。埃尔加作品的风格受德国浪漫派影响较深，有英国的勃拉姆斯之称，当然他的音乐气质不像德国音乐那样凝重，而显得更为优雅、潇洒。埃尔加为弦乐写作的作品主要有两部协奏曲(小提琴和大提琴各一部)；e 小调弦乐《小夜曲》，作品 20(1892)弦乐曲《引子与快板》，作品 47(1905)弦乐曲《悲歌》，作品 58(1909)以及一些室内乐作品，如小提琴与钢琴的《G-E-G-D-E 弦上的小快板》(1888)、《爱之预感》(1889)、《随想》，作品 17(1891)、《夜之歌，晨之歌》，作品 15(1897)以及《e 小调小提琴奏鸣曲》，作品 82(1918)等。

埃尔加的《b 小调小提琴协奏曲》，作品 61 作于 1909—1910 年间，既是 20 世纪最早几部成功的小提琴协奏曲，也是英国音乐史上此类体裁中第一部可以载入史册的杰出作品。此曲规模庞大，气魄宏伟，对演奏者提出了自始至终全神贯注的要求，时而要把握总的气质，时而却是倾心密谈。在这里，小提琴的演奏技巧得到全面发挥(还采用了埃尔加首创的“拨奏震音”[pizzicato-tremolo])，无论哪一位演奏家演奏此曲都会给人一个总的印象，那就是独奏与乐队之间水乳相融地交织在一起，大家都专心致志地在音乐中探求最富有诗情的意境。此曲是献给伟大的小提琴家克莱斯勒的，并由克莱斯勒于 1910 年 11 月 10 日在作曲家亲自指挥伦敦交响乐团的协奏下，在伦敦皇后大厅举行了盛况空前的首演。克莱斯勒以后曾多次演奏这部作品，但是从来没有录制过唱片。在这部协奏曲众多著名的唱片中，最珍贵的就是作曲家本人指挥，与当时年仅 16 岁的梅纽因合作录制的版本。这张 1932 年录制的唱片，现已由 EMI 公司制成 CD(片号为 CDH 7_69786_2)，它不仅是十分珍贵的历史资料，而且现在听起来仍然是最出色的演奏版本。

埃尔加的《e 小调大提琴协奏曲》，作品 58 作于 1918—1919 年，是 20 世纪第一部重要的大提琴协奏曲，至今是大提琴家们的必备曲目。这部协奏曲是埃尔加最后的一部大型作品，作曲家自己说，这部作品是“人对待生活的态度”。第一次世界大战结束后，埃尔加对生活的态度就像是一个盛年已过，不堪回首的人回眸人生，往事历历，这种怀旧的情思在这部协奏曲的慢乐章和末乐章结束前那段美妙无比、表情丰富的悲哀而缓慢的音乐中达到了高潮，这首作品最后在急板中戛然而止，给人留下无穷的思绪和回味。与第一部规模更大的小提琴协奏曲相比，埃尔加把室内乐的精致带入到这部大提琴协奏曲中，作品的亲切感与作曲家的怀旧之情是一致的，所用的乐队虽然和小提琴协奏曲一样，但是用法不同。大提琴的声音很容易被大乐队的声音所淹没，埃尔加注意不让这种情况发生，乐队的全部威力留待全奏中使用，大提琴演奏时，乐队配器总是轻巧得足以让大提琴从容不迫地处于主导地位，并充分发挥了大提琴的各种最有利的条件。

4. 英国作曲家沃恩•威廉斯

**沃恩·威廉斯**（Vaughan Willianms 1872—1958）**是继埃尔加之后之后** 20 **世纪英国音乐复兴的领袖人物之一，其作品表现了英国民族的精神和英国人的生活风貌，其音乐具有鲜明的个性，采用民歌作曲家所特有的调式及和声，并受到浪漫主义和印象主义的影响。他为小提琴与乐队创作的浪漫曲《云雀翱翔》**（1914—1920）、d **小调小提琴与弦乐队的协奏曲**（1924—1925）**以及为中提琴、合唱与乐队写的组曲《田野之花》**（1925）**和中提琴与小乐队写的《组曲》**（1934）**等作品是作曲家博大的情怀和不同层次的魅力以及民族精神在音乐中的出色反映。**

5. 匈牙利作曲家、钢琴家、民俗学家巴托克

**巴托克**（B.Bartok 1881—1945）**把自己祖国的民间音乐和欧洲音乐的主流协调起来，从中创造了完全是个人风格的语言，成为** 20 **世纪的主要艺术家之一。他的音乐包含了那个时代的各种潮流，有多调性和无调性、表现主义和新古典主义、民间音乐和机械音乐。他的音乐风格从纯朴到理智，从标题音乐走向绝对音乐，从民族化走向世界性。巴托克一生创作了大量的作品，在弦乐创作方面也有不少杰出的作品 ：**2 **首小提琴与乐队《狂想曲》、**2 **首小提琴协奏曲、中提琴协奏曲、弦乐《嬉游曲》以及大量的室内乐作品。**

**巴托克的《第一小提琴协奏曲》创作于** 1907—1908 **年，是献给他当年正在热烈爱慕的女小提琴家盖雅**（S.Geyer 1888—1956）**。这是一部非常浪漫而富于感情的乐曲，由两个乐章构成，第一乐章朦胧而缠绵，以大七和弦为主旨生发而成的旋律，具有心醉神迷的性格，十分动人。第二乐章情绪活跃，但主要主题仍是第一乐章主题的变形衍生。这部协奏曲是在** 1956 **年盖雅去世后才被重新发现，**1958 **年在巴塞尔举办的巴托克音乐节上由小提琴独奏施尼伯格**（H.Schneeberger）**首演。巴托克的《第二小提琴协奏曲》创作于** 1938 **年。这时，巴托克独特的创作技巧与风格已完全成熟。从这部作品中我们可以看到巴托克从贝多芬那里继承了坚实、健全的形式，和声与音响的色彩得益于德彪西，而丰富的复调则显然渊源于巴赫，甚至可以感觉到勋伯格的影响，但更为重要的是巴托克自己特有的个性风格。这部作品是应著名匈牙利小提琴胡拜的学生采克莱**（Z. Székely）**之约而创作的，这是一部非常交响化的协奏曲，全曲三乐章，在整体上呈拱形结构，第一乐章采用奏鸣曲式，基本主题也是贯穿全曲的主题以四、五度音程为核心，带有五声风格，使人联想到匈牙利农民歌曲中的音调 ；第二主题用十二音写成，但有明显的调性，而且其音调要素也是从基本主题派生出来的。音乐的展开具有狂想曲的气派，华彩乐段绚丽多彩，技巧发挥得淋漓尽致 ；第二乐章是变奏曲，音乐颇具神秘的幻想色彩 ；第三乐章的主要主题是基本主题的变形，整个乐章强悍有力、交响性高潮辉煌灿烂，震人心魄。这部作品于** 1939 **年** 4 **月** 23 **日由采克莱在阿姆斯特丹首演，获得巨大的成功。**

**巴托克的中提琴协奏曲是受中提琴演奏家普里姆罗斯委托而作的，然而，这首协奏曲未能顺利完成，因为巴托克于** 1945 **年** 9 **月** 26 **日在纽约逝世。未完成的部分是在巴托克逝世以后，家属委托他的学生和友人蒂博·谢尔利**（T.Serly 1900—1978）**经过艰苦的整理工作、补续并配器，才完成这部巴托克的遗作。**1949 **年** 12 **月** 2 **日，这首中提琴协奏曲终于由普里姆罗斯在美国首演。首演指挥多拉蒂**（A.Dorati 1906—）**认为此曲“犹如光彩夺目的钻石，不论是它的坚实性或清晰性，还是它的完美性方面都是如此。这一形容也正好是巴托克其人的写照”**[1]**。此后，这首作品成**

---

① **转引自高为杰著 ：《**20 **世纪音乐名著导读》（协奏曲卷），上海音乐出版社，**2001 **年** 1 **月第一版，第** 93 **页。**

为中提琴独奏家们最喜爱的曲目之一。

巴托克的室内乐作品贯穿他全部创作生涯的始末(包括早期未出版的钢琴四重奏、弦乐四重奏和钢琴五重奏等作品),正式出版的室内乐作品有 6 首弦乐四重奏 :No.1(1908)、No.2(1915—1917)、No.3 (1927)、No.4 (1928)、No.5 (1934)、No.6 (1939);2 首小提琴与钢琴奏鸣曲 :No.1(1921)、No.2(1922);44 首两把小提琴的二重奏(1931);小提琴、单簧管和钢琴的《对比曲》(1938);无伴奏小提琴奏鸣曲(1944)。

巴托克的 6 首弦乐四重奏被列为 20 世纪最优秀的成就之列,体现了巴托克风格的精髓,也反映出他创造的完全个人化语言的发展过程。这些作品以独特的曲式,调性语言的灵活性,丰富的音响效果和扩大了四重奏在音色上的各种可能性以及节奏的感染力,成为 20 世纪室内乐作品中最杰出的代表。《第一弦乐四重奏》,作品 7 创作于结束其习作时代,逐渐确立其风格的时期,这首作品仍然保留着晚期浪漫主义的影响;《第二弦乐四重奏》,作品 17 是含有浪漫主义芳香和浓厚民族主义色彩的过渡时期作品;《第三弦乐四重奏》是 6 首四重奏中最少被人接受的、也是最难理解的一首。巴托克在这首作品中完全放弃了统一的调性,一种刺耳的和更为原始的风格明显地表露出来,有时这种无调性写法中包含了十二音技法,显示出巴托克的理智的现代主义思想已经达到了顶点,下一个时期是向客观的"表现主义"发展的时期。前两首四重奏中的对位方法被这里不协和的和声及迅速变化的节奏所代替;《第四弦乐四重奏》被认为是最能体现巴托克伟大成就的作品,它比起第三弦乐四重奏则更加客观冷静,强调线条对位,带有密集音程的刺耳和声,狂热的节奏动力和特殊的音响效果,由庞大的五个乐章构成的这首四重奏体现了巴托克在结构方面的才能;《第五弦乐四重奏》在风格上有了明显的变化,其特征是更为朴素、更为抒情,表现出古典秩序和民族精神的复归。比较第三和第四弦乐四重奏的无调性、不协和的风格,第五四重奏不仅开始恢复调性,采用自然音阶写法,而且受巴赫之前音乐的影响,开始从和声思想转到对位思想;《第六弦乐四重奏》从创作手法上回到了更加"古典"的风格 :统一的调性、更为简洁而更少刺耳的和声、更加透明的织体以及清晰的曲式结构(有关这 6 首弦乐四重奏的详细分析可参考张蓓荔著的《弦乐四重奏的技巧与风格》,人民音乐出版社,2001 年 1 月第一版)。

巴托克为小提琴而作的两首《狂想曲》因充满民族色彩、华丽的技巧和生动的演奏效果,所以成为音乐会常见的曲目。这两首均写于 1928 年,最初仅有钢琴伴奏,后来改写成管弦乐队伴奏。两首都是吉普赛风格的音乐,按匈牙利狂想曲查尔达什舞曲的特点,一段是由温和的前奏"拉绍",后面接着一段更富活力的"弗里斯"构成。

巴托克最后的小提琴作品——无伴奏小提琴奏鸣曲(1944)代表着 20 世纪小提琴奏鸣曲的巅峰阶段。这首作品是受梅纽因的委托而作。全曲由四个乐章构成,第一乐章以巴赫风格的夏空舞曲写成,但具有巴托克特有的节奏与和声;第二乐章是由片段式主题写成的三声部赋格曲,要求高度的技巧,而且具有复调音乐的紧凑感;第三乐章是用自由的曲式写成(沉思般的曲调);第四乐章充满了活力,用自由的回旋曲式写成的民族舞曲。

6. 与巴托克同时为现代匈牙利音乐创立者的柯达伊

柯达伊(Z.Kodály 1882—1967)创作的 2 首弦乐四重奏(1908—1918)以他独自的音乐语汇而令人注目。此外,他还作有大提琴和钢琴奏鸣曲,作品 4(1909)、大提琴无伴奏奏鸣曲(1915)、大提琴独奏《随想曲》(1915)以及两把小提琴和中提琴的《小夜曲》(1919—1920)。其中著名的大提琴无伴奏奏鸣曲是根据民族风格的曲调,以现代式多彩多姿的手法写成的杰出作品,

同时具有艰深的演奏技巧。

7. 肖邦之后,波兰最伟大的作曲家希曼诺夫斯基

希曼诺夫斯基(K.Szymanowsky 1882—1937)是20世纪寻求个性解放的许多作曲家中的一个典型代表,他的作品曾受R.施特劳斯、德彪西等人的影响,从他们那里吸收需要的东西,进一步实验使用无调性、多调性、微分音、精致的节奏及朗诵性乐句。当他回到波兰后受到肖邦的启示,开始研究祖国的音乐,尤其是塔特拉山里人的歌舞。他的最佳作品是现代浪漫主义一个杰出的典范,而两部小提琴协奏曲、小提琴与钢琴《浪漫曲》,作品23(1909)和《夜曲与塔兰泰拉》,作品28(1914)和2首弦乐四重奏尤其值得赞赏。

希曼诺夫斯基的《第一小提琴协奏曲》作于1916年,是作曲家的成名之作,其风格熔浪漫主义与印象主义于一炉,富于东方异国情调,别具特色。这部协奏曲是作曲家受波兰小提琴家科汉斯基(P.Kochanski 1887—1934)的鼓励而创作的,并由他担任首演。此曲的乐队编制很大,配器手法十分精致,整体上给人以交响诗的印象。《第二小提琴协奏曲》作于1933年,艺术上更加成熟,技巧也更臻完善,作品是题献给科汉斯基的,并仍由他首演。

8. 英国作曲家沃尔顿

沃尔顿(Willianm Walton 1902—1983)是一位自学成才的英国作曲家。他在最初创作时曾热衷于激进的无调性技法,但很快转向较为保守、稳健的风格,一度成为新古典主义者,故有英国的欣德米特之称,最后则回到浪漫主义。从本质上讲,他承袭了埃尔加的英国浪漫主义传统。他偏爱大型器乐曲、交响曲及歌剧,两部成功的交响曲至今仍是音乐会上常演的曲目,歌剧《特洛伊罗斯与克瑞西达》被认为是英国歌剧中具有里程碑式地位的佳作,三部为弦乐而写的协奏曲更是脍炙人口,盛演不衰。

沃尔顿创作于1928—1929年间的中提琴协奏曲是三部协奏曲中最先完成的一部,这部作品是作曲家在听了英国著名中提琴家特蒂斯的演奏会仰慕其琴艺,并在指挥家比切姆的怂恿下特意为特蒂斯创作并打算题献给他,但特蒂斯对当时这位年轻作曲家的作品却没有放在眼里,不仅退还总谱,并声称根本无法演奏。后来还是作曲家的好友欣德米特主动承担演奏,于1929年10月3日在伦敦皇后大厅由作曲家亲自指挥举行了首演,并一举成功。特蒂斯听了首演之后,为自己当初的拒绝而感到愧疚,遂向作曲家索取乐谱而屡屡演出并录制唱片,这种知错即改将功补过的作风,不失大师风度,值得敬重。这部作品的写作方法受到普罗科菲耶夫的影响,标志着作曲家从先锋派回到传统的转变。

沃尔顿的小提琴协奏曲作于1938—1939年间,是应海菲茨之约而作,1939年12月7日在美国克利夫兰由海菲茨首演,罗津斯基(A.Rodzinski)指挥克利夫兰管弦乐团协奏。1943年,沃尔顿对这部协奏曲又作过一番修订,现今演奏的大都是用的这个修订版本。全曲虽由三个乐章构成,但是采用慢—快—快的速度布局:第一乐章为安静的行板,采用很自由的奏鸣曲式写成,两个主要主题均是倾述式的,气息悠长,缠绵而伤感,似诉似泣,整个乐章在缓慢的层层展开中,把人引入一个冥想的世界;第二乐章是急板,具有谐谑曲的特点,开始部分小提琴急速的无穷动般的音型流动,给人以光怪陆离的印象。中间部分则是一段圆舞曲,音乐热情而委婉,是协奏曲中最迷人的段落;第三乐章为快板,粗犷的主题以恢宏的气势加以展开,小提琴和乐队竞相争鸣,最后在辉煌的音响中结束。

沃尔顿三部协奏曲的每一部都是为当时的演奏名家专门创作的,大提琴协奏曲是由皮亚蒂

戈尔斯基委约并首演的。这部三个乐章的协奏曲是沃尔顿最华丽、最浪漫的作品之一，1956 年创作于美丽的意大利伊斯奇亚岛上，音乐充满了温暖的南方情调。沃尔顿在此曲中充分展现了他的旋律天才，气息悠长旋律，精彩纷呈的乐思衍展，如汩汩流水绵延不断。

9. 20 世纪中期英国最重要的作曲家布里顿

布里顿（B.Britten 1913—1976）的音乐不属于某一流派，也不局限于某种风格。他以传统为基础，广泛地采用各种现代手法。他的器乐曲，特别是弦乐四重奏和大提琴组曲，在音乐性毫不减弱的前提下，探索并扩展了演奏者的技术潜力。布里顿为弦乐创作了不少作品：其中包括《小提琴协奏曲》（1939，1958 年修改）、《大提琴交响曲》（1963）、小提琴与钢琴《组曲》（1934—1935）、中提琴与钢琴《哭泣》（1950）、大提琴奏鸣曲（1961）、3 首大提琴组曲（1964—1971）、3 首弦乐四重奏（1941—1975）以及《幻想四重奏》（1932）和《D 大调弦乐四重奏》（1931，1974 年修改）等。没有几位作曲家能够像布里顿一样，生前如此强烈地抓住听众的想像力，听众热情等待他的每一部新作品，他的作品讲求实效，他为之创作乐曲的那些艺术家对他的作品赞赏备至。

布里顿的《小提琴协奏曲》作于 1936 年，1950 年和 1958 年又作过两次修改，由于肖斯塔科维奇非常欣赏这部作品，因此最后的定稿版是题献给肖斯特科维奇的。很显然，这部作品是欧洲战云密布的险恶形势给予作曲家精神冲击的产物，音乐充满了尖锐、紧张的戏剧性，善与恶的对抗，爱与恨的冲突，严峻而残酷的悲剧色彩，无不令人感到惊心动魄，这的确是一部艺术震撼力极强的作品。

布里顿的大提琴与乐队交响曲完成于 1963 年，是布里顿为罗斯特罗波维奇创作的 5 部作品中的第二部，这部实际上属于协奏曲体裁的作品，之所以称为交响曲，是由于它具有宏伟的构思与交响性的结构。这部严峻而富于悲剧色彩的作品非常适合罗斯特罗波维奇的个性，同时，乐曲中高难度的技巧也给演奏家充分展示的机会。全曲由四个乐章组成：第一乐章为庄严的快板，奏鸣曲式，大提琴奏出的刚毅决断的主部主题和富有表情的副部主题在展开部中以各种姿态交替出现，构成一幅多姿多彩的戏剧性画卷；第二乐章为不安的急板，自由的三部曲式，具有谐谑曲的性格，但急速跳跃的主要主题在再现时变为流畅宽阔的旋律，性格迥异；第三乐章为慢板，三部曲式，严峻、沉重的第一部分与平和明净、犹如来自天国歌唱的中间部分，再加上大提琴独奏具有内省特点的华彩乐段，处处充满着悲剧性的气氛；第四乐章是作曲家爱用的帕萨卡里亚变奏曲形式，固定主题就是以第三乐章中部主题为素材写成，因此整个第四乐章就像是第三乐章的延长，从而形成一种独特的交响性结构。

## 二、印象主义的弦乐作品

19 世纪和 20 世纪之交的印象主义音乐是从 19 世纪末的绘画与文学潮流中孕育产生出来的。印象主义音乐是一种主要通过和声以及音色唤起一种意境、一种气氛、一种瞬间的感观印象，正好与浪漫派的坦率无掩、寓意深刻的表达方式相反。印象主义主要是个人的运动，它不像浪漫主义风格中容纳了多种多样的个人风格，而印象派的手法只在有限的范围里起作用。

1. 法国作曲家和管风琴家福雷

福雷（G.Faure 1845—1924）是有口皆碑的声乐套曲大师、键盘诗人和渊博的室内乐作曲家，福雷以他那细腻优美的风格和易于掌握的技巧，使他在和声上的大胆革新具有出人意料的活力和感染力。他的室内乐创作一般分为三个时期（这些时期的划分不是基于完全不同的风格，而是反映出作曲家从开始受前人的影响，如古诺和圣-桑，到逐渐形成自己的个性，特别是在和声、

旋律和节奏统一的表达方式上）:第一个时期（1876—1886）包括小提琴和钢琴奏鸣曲，作品13（1876）;2首钢琴四重奏，作品15（1879）和作品45（1886）。第二个时期（1906—1921）包括2首钢琴五重奏，作品89（1903—1906，此曲是献给伊扎依弦乐四重奏团的，并由该团与作曲家首演）和作品115（1919—1921）;小提琴和钢琴奏鸣曲，作品108（1916）;大提琴和钢琴奏鸣曲，作品109（1917）。第三个时期（1921—1924）包括大提琴和钢琴奏鸣曲，作品117（1921）;钢琴三重奏，作品120（1922—1923）以及弦乐四重奏，作品121（1923—1924）。

《e小调第二小提琴与钢琴奏鸣曲》，作品108是福雷出任巴黎音乐院院长期间创作的，题献给布尔堡王妃伊丽莎白，与《A大调第一小提琴与钢琴奏鸣曲》，作品13创作的时间相隔41年，福雷大部分的杰作集中在这段时间完成，包括大部分优美的歌曲、钢琴作品以及室内乐中的钢琴五重奏等作品。《第二小提琴与钢琴奏鸣曲》无论在作曲技巧以及崇高与深度的作品内涵上和昔日的《第一小提琴与钢琴奏鸣曲》不可同日而语。紧接着完成的《d小调大提琴和钢琴奏鸣曲》，作品109（1917）是他晚年的作品中表露心灵深处的代表作之一，此曲是献给法国大提琴家豪斯曼（L.Hasselmans 1878—1957）的，并由他在巴黎首演。福雷的《g小调第二大提琴和钢琴鸣曲》，作品117被视为与贝多芬、勃拉姆斯、德彪西此类作品同等地位的杰出作品，与《第二小提琴和钢琴奏鸣曲》一样，福雷在此曲中也采用很简约的语言，使作品充满了高雅的气质，外表虽然朴素，但其内容蕴含着无限深度和至高境界。

《e小调弦乐四重奏》，作品121是福雷最后的一部室内乐作品，全曲大量运用了对位手法，把乐思表现得淋漓尽致，非常流畅优雅、圆满而贴切，可以说这是福雷晚年的作曲技巧已达到最完美的作品之一。此曲是献给法国音乐评论家贝莱格（C.Bellaigue 1858—1930）的。

2. 法国作曲家、评论家德彪西

德彪西（A.C.Debussy 1862—1918）的音乐语言为20世纪作曲家打开了一个新的世界，他把音乐中起重要作用的和声从逻辑功能联系中解放出来，创造出新的和声手法，从而获得了更为大量的和声色彩，包括他所偏爱的九和弦及其派生和弦，以及大量采用全音阶、五声音阶及中古调式。不过，德彪西虽然大大扩充了调性的范围，但终究还是植根于大、小调的基础之中。他的管弦乐作品中弦乐组分部细腻，木管突出特性音区的独奏音色，加之斑斓的打击乐器，形成模糊的色彩世界。德彪西的弦乐作品不多，但贯穿他全部创作生涯的始末——属于初期作品的《g小调弦乐四重奏》以及晚年的3首奏鸣曲（《d小调大提琴奏鸣曲》;为长笛、中提琴和竖琴创作的《g小调奏鸣曲》;《g小调小提琴与钢琴奏鸣曲》）。弦乐四重奏的诞生是作曲家才华崭露，取得了完全的成功，最后3首奏鸣曲显示出他的创作走向更为抽象、更为精练的风格。

《g小调弦乐四重奏》创作于1893年，这首作品是献给伊扎依四重奏团的，其成员包括伊扎依、克瑞克布姆（M.Crickboom），冯·豪特（L.Van Hout）和雅克布（J.Jacob），并由该团首演。1894年由迪朗（Durand）出版社出版。这首作品在结构方面，采用传统曲式写成。第一乐章是传统的奏鸣曲式。第二乐章是谐谑曲，第三乐章是三部分的歌曲曲式，终曲也是采用前人四重奏中常出现的回旋曲式。主题处理上明显的特征，是采用了弗兰克以后法国作曲家们所爱用的套曲曲式（Cyclic Form），如:基本主题首先在第一乐章作为第一主题呈示，接着第二乐章的固定音型（Ostinato）伴奏和旋律性的第二主题以及最后乐章的第二主题和尾声部分都与基本主题有着密切的关系。整个作品在和声方面，有一半以上是七和弦，三分之一左右是三和弦，其余大多数为九和弦，少数是十一和十三和弦。七和弦的进入和离开都相当自由，且常常在底部强调不协和音程。由

于大量使用了大胆而崭新的和声，致使首演时并没有受到广泛的好评。甚至经历了近十年的时间，才被人们所接受。作品中音色的重要性超过了曲式，用一种难以捉摸的隐喻手法，代替了直率的阐述。通过不明确的调性来追求一种微妙的效果，朦胧的和声音响、精美的音色和一系列的色彩变化，使之与《牧神午后》同被公认为进入成熟时期的代表作品。

德彪西在去世的前三年，1915 年春，曾计划为不同乐器的组合写 6 首奏鸣曲，可惜的是这一愿望没有来得及实现，只完成了的 3 首，即《d 小调大提琴奏鸣曲》(1915)；为长笛、中提琴和竖琴创作的《g 小调奏鸣曲》(1915)；《g 小调小提琴与钢琴奏鸣曲》(1917)。《d 小调大提琴奏鸣曲》是德彪西晚年一系列室内乐创作中最初完成的作品。这是德彪西在 1915 年与身体的病魔和精神的苦恼斗争中，完成的独特而新颖的奏鸣曲。曲中燃烧着巨人般强烈的意志与澎湃的热情，有人说这首作品受到舒曼的直接影响，但在此曲中所欲表现的灵性则是更加直接的流露，具有简洁纯净的美感，与鲜明的色彩对比。此曲使两个世纪以来，彷徨停滞的法国器乐传统以新的姿态与生命复活起来，同时此曲也成为 20 世纪大提琴文献中具有独特风格的作品。

为长笛、中提琴和竖琴创作的《g 小调奏鸣曲》所采用的不同音色的结合非同寻常，它产生的精致奇妙的音响效果更可谓与众不同。中提琴声音的加入，给奏鸣曲带来一种异彩：时而温柔、脆弱，时而辛酸、略显紧张。中提琴比长笛低八度奏出极为优美的旋律，与长笛的音色融为一体；中提琴同竖琴结合，又稍许突出了中提琴声部。总之，在这首奏鸣曲总的音响中，中提琴优雅而奇妙的音色大放异彩。《g 小调小提琴与钢琴奏鸣曲》成为德彪最后的作品，由于德彪西在 5 年前出现了患癌症状，因此在写作这首作品时，日趋严重的癌症给作曲家带来了很大的困难，手术只能暂时地阻止病情的发展。他在有限的时间里，以非凡的勇气与毅力于 1917 年 3 月完成，同年 5 月 15 日在巴黎首演，由著名小提琴家、指挥家布莱特(Gaston Poulet)演奏小提琴，作曲家演奏钢琴。此曲献给他的妻子恩玛，于 1917 年由迪朗出版社出版。作为德彪西的晚期作品，小提琴奏鸣曲具有现代风格与古典风格混合的特征。从总体上看，和声结构进入了新古典主义领域，各乐章有明显的调性感觉，创作上的随意性比他中期作品有所减弱，但在语言和风格上始终保持着作曲家的独特个性。这首由三个乐章构成的奏鸣曲“属于最奇妙的变形的奏鸣曲”，各乐章在曲式和调性选择方面是传统奏鸣曲的变化和发展。德彪西在这首作品中，以纯正的法兰西风格，简洁、精练的结构以及鲜明的色彩对比为我们展现一系列美妙而引人入胜的景色、声音、甚至芳香与回忆。

3. 法国作曲家、钢琴家拉威尔

拉威尔（M.Ravel 1875—1937）与德彪西一起被归为印象派，因为他们的艺术都追求感观的美，他们同样被自然的色彩所吸引，他们都喜爱中古调式、异国的音阶和新奇的节奏。然而他们的相异之处更为显著，更为深刻。与德彪西相比，拉威尔更尊重古典形式，他的精神气质更接近圣-桑，他的旋律更为广阔、明朗和直率，旋律线清晰，采用的织体更多是对位性的，经常以几条旋律线的相互作用为基础，而不是德彪西所喜爱的垂直方向上的音群，他没有为了“印象主义”的效果而牺牲掉了轮廓的清晰，富有诗意的乐思展开，在他的创作中是首先要考虑的。拉威尔在曲式结构上遵循古典传统，套曲曲式(Cyclic form)几乎用于所有的作品。在拉威尔的作品中经常出现舞蹈节奏，巧妙、欢快而富有变化，但并不复杂，与同时代作曲家相比，他的节奏一般更强烈、更简单一些。拉威尔的配器特别清晰，色彩丰富。他的大部分音乐都有明亮的光彩，和德彪西音乐中的微弱曙光形成对比。

拉威尔的弦乐作品主要是室内乐作品，包括：《F 大调弦乐四重奏》(1902)；《♭G 大调引子与

快板》七重奏（长笛、单簧管以及弦乐四重奏伴奏的竖琴独奏曲，1906）；《三首斯特凡·马拉美的诗》（人声与短笛、长笛、两支单簧管及弦乐四重奏，1913）；钢琴三重奏（a 小调，1914）；《德彪西墓》（小提琴和大提琴，1920）；《小提琴与大提琴奏鸣曲》（1920—1922）；《福雷名义摇篮曲》（小提琴和钢琴，1922）；《茨冈狂想曲》（小提琴和钢琴，1924；小提琴和管弦乐队改编本，1924）；《小提琴与钢琴奏鸣曲》（1923—1927）。

拉威尔的《F 大调弦乐四重奏》创作于 1902 年。此时，年轻的拉威尔已发表了《天方夜谭》（1898）、《水之嬉戏》（1901）等引入注目的作品。又加上此弦乐四重奏，更确定了他作为音乐家的地位。此曲是继弗朗克和德彪西的弦乐四重奏之后最杰出的作品之一。1904 年，在巴黎由海曼（Heyman）四重奏团演出，引起当时社会上强烈的反响。拉威尔把这首作品呈献给"我亲爱的老师——福雷"。1910 年由迪朗(Durand)出版社出版。德彪西和拉威尔都只写了一首弦乐四重奏，却都是他们俩各自重要的室内乐力作。在弦乐四重奏的写作上，德彪西和拉威尔的共同点是都采用套曲曲式的构思方法，第二乐章采用拨弦、第三乐章加弱音器等，但两者在材料的处理方法上却是不同的。这两首作品以其瑰丽的旋律、华美的色彩和新颖的风格震惊乐坛，不仅成为专业演奏团（组）在音乐会和国际比赛上的标准曲目，同时也受到乐迷们的喜爱，成为最受欢迎的室内乐曲目，许多世界著名的弦乐四重奏团（组）都录制过这两首作品。

拉威尔在 20 年代对小提琴作品的创作特别有兴趣，他写了《小提琴和大提琴奏鸣曲》、《福雷名义摇篮曲》（小提琴和钢琴，1922）和《小提琴与钢琴奏鸣曲》（1923—1927）。《小提琴和大提琴奏鸣曲》为纪念德彪西而作，在 1922 年初演时，听众的反应并不热烈。拉威尔用小提琴和大提琴组合，又以对位法来写，相互交替的两件乐器，放弃了和声的魅力，粗暴不和谐的旋律，交错的乐句，造成刺耳的音响，使当时的爱乐者难于入耳。拉威尔在后来的自传中描述这首奏鸣曲是他创作生涯进展中的一个侧面，由于此曲将这种追求发展到极致，所以不容易获得当时听众的支持。然而，今天这首奏鸣曲却反过来获得了极高的评价。

在《小提琴和大提琴奏鸣曲》之后，拉威尔曾有意写作小提琴协奏曲，但是计划没有实现。4 年后，完成了《小提琴与钢琴奏鸣曲》。此曲写于 1923—1927 年间，在这个期间为了《茨冈狂想曲》和歌剧《孩子与魔术》的创作而中断奏鸣曲的写作。与《小提琴与钢琴奏鸣曲》同时创作的还有《马达加斯加歌曲》（人声、长笛、大提琴和钢琴），拉威尔对于这两首作品，更多地强调了各个声部的独立性，采用的织体更多是对位性的，经常以几条旋律线的相互作用为基础。《小提琴与钢琴奏鸣曲》为了避免声音有厚重的和弦，以透明的方式写成，加强了两件乐器各自的独立性，由对比而获得相互的平衡，明晰的线条对位中，结合出预想不到的色彩和美感。值得一提的是，这首奏鸣曲的第二乐章由钢琴模仿吉他或斑鸠琴的声音作为伴奏，小提琴奏出绝妙的蓝调（blues）狂想曲，代替了古典奏鸣曲的徐缓乐章，这是非凡而胆大的构想，可以看得出拉威尔对爵士乐的强烈关注。这种对时代的关心在拉威尔的最后作品，两首钢琴协奏曲里有更加明显的反映。《小提琴与钢琴奏鸣曲》于 1927 年 5 月 30 日由著名小提琴家埃奈斯库与作曲家本人合作首演，1927 年由迪朗出版社出版。

拉威尔《茨冈狂想曲》（小提琴和钢琴，1924；小提琴和管弦乐队改编本，1924）与萨拉萨特的《流浪者之歌》一样，也是描写吉普赛人性格的音乐，拉威尔曾自称此曲为"匈牙利狂想曲风格表现绝技的作品"。乐曲虽然着重小提琴千变万化的技巧表现，但仍洋溢着一股诗情画意，富于雕琢之美，钢琴（或管弦乐队）随之应合，曲调的起伏强烈，产生绚丽多彩的演奏效果。拉威尔把他的这

首作品题献给匈牙利女小提琴家杰莉·达兰伊（Jelly d'Arányi 1895—1966），并由她在伦敦首演。

## 三、表现主义的弦乐作品

20 世纪，西方的表现主义首先出现于绘画艺术、后扩展到文学、音乐领域。表现主义是德国人对法国印象主义的回答。拉丁民族有才华之士（印象主义）倾向欣赏和捕捉外部世界的光影色彩印象，而日耳曼人（表现主义）着力挖掘精神世界中的深隐之处。表现主义把内心的体验当作惟一的真实，它推崇的是非理性，勋伯格曾说："艺术家力求达到的惟一的、最大的目标就是表现他自己。"[①] 表现主义艺术家把他们对世界所感到的内心的苦闷、孤独、恐惧、绝望、悲痛等情绪，用极端主观的方式表现出来，以象征手法对现实进行夸张、变形或抽象。表现主义作品中的人物，往往处于难以解脱的内心冲突、紧张、焦虑和恐惧之中。

1. 奥地利作曲家、指挥家、教育家勋伯格

勋伯格（A.Schoenberg 1874—1951）的音乐以旋律性和抒情性擅长，但也极端复杂，将节奏、织体、曲式等种种因素发挥尽致，听起来颇为费力。勋伯格为弦乐器创作了大量作品，主要有（1）弦乐器与乐队：大提琴协奏曲（1932—1933，根据蒙恩的羽管键琴协奏曲）；弦乐四重奏和乐队的协奏曲（1933，根据亨德尔的《大协奏曲》，作品 6 之七）；弦乐《组曲》（1934）；小提琴协奏曲，作品 36（1934—1936）。（2）室内乐：4 首弦乐四重奏；弦乐六重奏《升华之夜》；钢琴、短笛、单簧管（或长笛）、低音单簧管（或大管）、小提琴、中提琴和大提琴七种乐器的《组曲》；弦乐三重奏；小提琴与钢琴《幻想曲》。

4 首弦乐四重奏——《d 小调第一弦乐四重奏》，作品 7（1905），以对位技法和单一乐章形式的尝试特别引人注目。全曲共 1320 小节，大体结构为奏鸣曲式的呈示部、展开部、谐谑曲部分、第二展开部、第一再现部、徐缓部分、第二再现部、回旋曲部分和尾声部分，把以往各个乐章内容包含在一个乐章里。《♯f 小调第二弦乐四重奏》，作品 10（1907—1908）属于勋伯格作品中后期浪漫派和无调性风格之间的作品。终乐章已有无调性的部分出现。全曲共四个乐章，第三、四乐章中加有女高音，由斯蒂芬·格奥尔格作词，是室内乐与歌曲结合的一种新的尝试。《第三弦乐四重奏》，作品 30（1927）采用十二音技法写成。《第四弦乐四重奏》，作品 37（1936）与小提琴协奏曲为同期创作的作品，仍然采用十二音技法写成。

弦乐六重奏《升华之夜》（"Verklärte Nacht"），作品 4（1899）是根据德梅尔（R.Dehmel 1863—1920）的诗集《女人与世界》中《升华之夜》的长诗写成的标题音乐，这篇长诗大致是以描写一对男女走路时的对话情景构成，这首弦乐六重奏的结构也如此。

钢琴、短笛、单簧管（或长笛）、低音单簧管（或大管）、小提琴、中提琴和大提琴七种乐器的《组曲》，作品 29 创作于 1924—1926 年，这是勋伯格的第 5 首十二音技法写成的作品。全曲由四个乐章构成：第一乐章"序曲"，第二乐章"舞蹈的步伐"，第三乐章"主题与变奏"，第四乐章"吉格舞曲"。

弦乐三重奏，作品 45（1946）是勋伯格晚年的室内乐作品，也是最能代表十二音技法的杰作。小提琴与钢琴《幻想曲》，作品 47（1949）也是他的十二音技法作品的代表作之一。与弦乐三重奏一样，可以看到他的晚年风格。全曲只有 156 小节，却凝聚了许多音乐上的构想，具有非常强烈的

---

① 俞人豪等著：《音乐学基础知识问答》人民音乐出版社，1997 年 12 月第一版，第 316 页。

紧张感，小提琴在演奏技巧上无比困难，要求高超的技巧。

2. 奥地利作曲家贝尔格

对于一般听众来说，阿尔班·贝尔格（A.Berg 1885—1935）是所谓的‘十二音体系’作曲家中最易于接受的一位，这也许是因为他从采用十二音体系技法的一开始，就没有完全放弃调性和调性音乐的一些表现手段。贝尔格与威伯恩两人同于1904年师从勋伯格，他们在的勋伯格指导下，共同开拓了表现主义新领域，三人在创作生涯中组成了第一次世界大战后对音乐创作进行最为革命性变革的第二维也纳乐派。但此后三人的创作道路逐渐显露出分歧来，虽然他们都没放弃以十二音序列为主导的创作技法。但三人中只有威伯恩始终坚持使用排斥一切调性含义的十二音技法，走向极端理性化的表现主义方向。贝尔格应用的十二音技法虽然与勋伯格较接近，但仍然大不相同，无论技巧方法如何，唤醒听众迅速反应的是贝尔格音乐的情感内容。他的作品更接近于马勒，浪漫主义写实的情感不时地渗透在他的作品中。贝尔格是富于想像力的音乐戏剧家，对他来说，音乐的形象是与角色和表演、情绪和气氛有密切关系的。他的作品显示出智慧过人，技巧精湛，想像力丰富，胜过老师，既令人们感受到过去传统的丰富滋养，同时又把现有的创作推向更新、更高的艺术境界。

贝尔格为弦乐创作的作品数量虽不多，然而是20世纪弦乐作品中最有影响和最重要作品的组成部分，包括 弦乐四重奏，作品3（1910）、《室内协奏曲》（1923—1925）、弦乐四重奏《抒情组曲》（1925—1926）、小提琴协奏曲（1935）。

弦乐四重奏，作品3富有变化而粗犷的节奏，自由伸缩的速度以及加有弱音器的拨奏等均显示出独特的风格及新的探索（全曲由省略展开部的奏鸣曲式写成的第一乐章和回旋曲式的第二乐章构成）。

为钢琴、小提琴和13件管乐器而作的三个乐章《室内协奏曲》（Chamber Concerto），恐怕是贝尔格最长的乐队作品了。此曲的创作正值贝尔格的创作力处于高峰时期的开始。之后，他完成了弦乐四重奏《抒情组曲》、歌剧《璐璐》（1928—1935）和著名的小提琴协奏曲。《室内协奏曲》由连续演奏的三个乐章组成：第一乐章——诙谐性质的主题及变奏；第二乐章——柔板；第三乐章——带有引子的回旋曲。这首作品是准备献给恩师勋伯格50岁生日的，全曲的音乐素材是以勋伯格、贝尔格和威伯恩师生三人的三个姓名动机为基础，不但表达了对恩师的敬意，而且也用音乐描述了新维也纳乐派师生三人之间的深厚友谊。

贝尔格在他创作的高峰期完成的弦乐四重奏《抒情组曲》是以十二音技法写成。小提琴协奏曲是该体裁中第一部用十二音技法写成的作品，尽管作品中无调性的旋律和大量不协和的尖厉和声令听者感到陌生，但其深刻动人的音乐内容却能使人们的心灵为之震撼，因而成为20世纪最受欢迎并被广泛演奏的小提琴协奏曲之一。这部作品的副题‘纪念一位安琪儿’是作曲家为纪念马勒的遗孀易嫁后所生女儿小曼侬而作。协奏曲由两个乐章构成，各由两个部分组成。第一乐章的第一部分是行板，描写年轻、活泼的少女形象。连续五度的空洞音响所构成的动机贯穿全曲，象征这位少女的单纯，给人以凄楚的印象。小提琴独奏的主题是一个十二音的音列（第11～18小节），是全曲创作的基础 ;第二部分转为小快板，音乐变得明朗、欢悦，其间还引用了维也纳圆舞曲的素材，显然是回忆小天使健康时的幸福生活。第二乐章的前半部分是快板，紧张的和声以及局促的节奏律动象征小曼侬与疾病作痛苦的斗争 ;后半部分为慢板，用了巴赫大合唱《永恒啊！你这雷鸣般的语言》中的赞美歌《够了》的旋律片段。独奏小提琴根据这一赞美歌进行的变奏，成

了对死去少女的悼歌。在该乐章的高潮处，可以听到第一乐章素材的出现，令人心胆俱裂，悲痛欲绝。

3. 奥地利作曲家、指挥家威伯恩

威伯恩（A.Webern 1883—1945）与贝尔格不同，威伯恩把勋伯格的作曲规则运用得更加彻底、更加极端、更加理性化，因而使他的音乐语言更加抽象、主观、带有更多的实验性质。具体表现如：旋律、和声的零碎和片断、织体的节俭配器上总是使用不同乐器频繁转换，突出乐器音色的不断变化，曲式结构简短，很少主题的重复或发展。当勋伯格和贝尔格尽量利用古典曲式来展开乐思的时候，威伯恩的兴趣在强调个别的音本身，而不在于音与音的连结、形成乐句和曲式。

威伯恩作有单乐章弦乐四重奏（1905）；弦乐四重奏《慢乐章》（Langsamer Satz.1905）；弦乐四重奏《五个乐章》，作品 5（1909，1929 年改编为弦乐队曲）采用无调性写法，把握了弦乐器所能表现的一切音色；弦乐四重奏《6 首小品曲》（6 Bagatelles fur Streichquartett ），作品 9 中，除了第 2 首和第 3 首外，其他 4 首的四件乐器始终使用弱音器。不只是在此作品，威伯恩在他的全部作品中似乎偏爱弱音器，主要是更能得到音色上的变化（特别关心音色是第二维也纳乐派的显著特征），提高了音色在作品中的地位。威伯恩在 1937—1938 年创的弦乐四重奏，作品 28 以对音列精致的用法，对第二次世界大战后的音乐有很大影响。

## 四、序列音乐的弦乐作品

序列音乐（Serialism，或称序列主义音乐）是在作曲技法上按照固定顺序进行安排的一种音乐。例如十二音音乐是把半音阶的 12 个音级按固定顺序安排，形成旋律与和声，组成作品，这是序列音乐的一种，但这种序列手法主要表现在音高上。如前所述，威伯恩的十二音作品为序列音乐打下基础，已经在一定程度上把序列原则扩展到节奏方面。20 世纪 50 年代出现的所谓序列音乐，是指那些不仅在音高上采用序列手法，在其他方面如节奏、力度、音色等也采用了序列手法的作品。梅西安对序列音乐的发展起了关键性作用，但他本人并没有沿着这条道路继续走下去。战后序列音乐的重要代表人物是布列兹、斯托克豪森（K.Stockhausen 1928—）、巴比特（M.Babbitt 1916—）、诺诺（L.Nono 1924—）等。

梅西安（O.Messiaen 1908—1992）的作品是他的深切天主教信仰、他对人类之爱的赞美和他对大自然的热爱，这三者结合而成的产物。他为弦乐写作的作品很少，但他创作于 1941 年《时间结束四重奏》，集他以往的技法、复杂精致的节奏、调式与和声语言，而成为梅西安的代表作之一。第二次世界大战中，梅西安被德军俘掳，监禁在波兰境内的俘虏营，此曲的创作和首演均是在这里完成的，首演由小提琴家鲍莱尔（J.Le Boulaire）、单簧管演奏家阿克卡（H.Akoka）、大提琴家帕斯圭尔（E.Pasquier）和梅西安（钢琴）担任。梅西安向来有为自己的作品写下解题意图的文章，或有关技法的说明文习惯，这首四重奏也在乐谱的开头附有四页的序文，内容大致为：

（1）作品的主题及个乐章的注释

（2）有关自作的节奏语法的理论（质数的偏爱、短音值及其积算、附加的音值、扩大或缩小的节奏、不能逆行的节奏、持续节奏等的记述）

（3）对演奏者的忠告

这首四重奏的灵感直接得自《圣经》‘约翰启示录’第十章，音乐语法是本质的、非物质的、精神的、天主教的。从调式、旋律、和声、调性的现实化，把听者从空间与无限之中永远拉近。以所有

节拍以外的特殊节奏，寄望于疏远一时的事物。这首四重奏由八个乐章构成，七是个完整的数，是圣化六日的天地创造后对神的安息。把休息的第七日无穷延长，成为永恒的光与不变的第八日。第一乐章“水晶的礼拜”——上午三时至四时之间，鸟儿们醒来，无数的声音，被穿过树林消失在遥远高处的颤音之光中，独奏的喜鹊，以及反复扩散的黄莺即兴演奏，把这些换到宗教的方面，已得到天的谐调的寂静。第二乐章“宣告时间结束的天使之母韵歌唱”——第一、三段都极短，却令人想起着强有力的天使。天使的头上有彩虹，身上有云，一脚踏海，一脚踏在地上。中段难以觉察的天的谐调。钢琴担当橙蓝色的和弦甜美瀑布，远处的钟声，环绕着小提琴与大提琴圣歌风格的旋律。第三乐章“鸟儿们的深渊”——单簧管独奏。深渊，那是悲伤与倦怠的“时刻”。鸟儿们是与“时刻”的对立。那是人们对光、星、虹、欢乐的愿望，寂静与怆怆之歌被晴朗的鸟儿们的歌声环绕。这个乐章由 A–B–A'–Coda 的三段体构成。中段由 *ppp* 到 *ffff* 的 e 音战栗的渐强，偶尔可以听到第一乐章钢琴的节奏模型。第四乐章“间奏曲”——诙谐曲，虽然比其他乐章更具外在性格，但由于几个旋律的“循环再现”，使它们之间有了关系。这是一个除钢琴之外的三重奏，也是由 A–B–A'–Coda 的三段体构成。强劲的齐奏乐句支配着两端乐段。中段悠然的旋律由三个乐器交替改变调来演奏。第五乐章“耶稣永恒的颂歌”——“耶稣”此地应当作“圣言”来考虑。这个乐章是大提琴与钢琴的二重奏。在钢琴以柔和连续的和弦背景上，大提琴蜿蜒地奏出徐缓、抒情而永无穷尽的旋律，把强有力而甜美的“圣言”的永久性，以爱和崇敬来赞誉。“惟有你永不改变，你的年龄没有穷尽”（《希伯来书》第一章第十二节）这段旋律在优美与至上的一种远景中扩散着庄重。第六乐章“七支号角的狂舞”——这是全曲最富律动的和最有特性的乐章。四件乐器以钢铁的意志，贯彻齐奏的单旋律来模仿铜锣及号角，使用了附加的音值，扩大或缩小的节奏、不能逆行的节奏，造成了岩石的、花岗石的、钢铁的、恐惧的、狂热的、难以抵抗的音乐，尤其是接近乐章终了，由扩大与几个音变更音域的主题，达到了恐怖的最强音。第七乐章“宣告时间结束的天使之虹的错乱”——第二乐章的几个乐句在此重现。充满力量的天使披着他的彩虹出现。在梦中，我听到被分类的和声与旋律，看到了既知的色与行。我在非现实中进行，在恍惚中，眩晕、感觉到超人的音与色彩浸透了我。这些火剑、蓝橙色的熔岩之流出，突然出现的星。那儿便有错乱的，有虹！这个乐章可视为变奏曲与回旋奏鸣曲结构的融合。第八乐章“耶稣永不朽的颂歌”——与第五乐章的大提琴独奏相应，这个乐章为小提琴的独奏。为什么是第二次的颂歌？这颂歌是耶稣的第二个形象，即“身为人的耶稣”，化为肉体，让我倾向于其生命的“圣言”。这颂歌是完美的爱，推向高音域顶点徐缓的昂扬，圣化的被创造物往天堂上升。

梅西安的学生，法国著作曲家、指挥家布列兹（P.Poulez 1925—）虽然声称四重奏作为一种音乐形式不再具有生命力，令人玩味的是他的成名作中就有《供弦乐的书》（Livre pour cordes，1948—1949，后改编为弦乐队曲，1968—1969）等几首令人难忘的弦乐四重奏。

## 五、新古典主义的弦乐作品

新古典主义是第一次世界大战后，欧洲乐坛兴起的一股音乐潮流。战争带来的社会、政治的剧变和心灵的创伤，引起了艺术向传统的回归。新古典主义音乐有如下特征：以重回浪漫主义以前的音乐为目标，提倡古典音乐（尤指 17、18 世纪）中理智、节制和严格规范的音乐逻辑思维和简洁明朗的音乐风格，强调音乐的客观性，竭力反对强调情感主观表现的浪漫主义音乐，要简化乐曲的素材、形式。新古典主义的旋律突出横向对位线条和音程进行的人工化；和声基本保持调性，

但音的纵向结合和横向进行不受限制；配器讲究层次清晰、织体简要，偏好冷漠、干硬的音色；节奏律动强烈，组合多变，比古典音乐中更强调其结构功能，写作巴罗克形式的器乐曲，想把独奏乐器以及乐队恢复到原始演奏状态，恢复到自娱的、竞赛的本质上去。当然，巴罗克形式包含着当代内容。总之，新古典主义音乐的实质在于古典精神与现代音乐语言在高度技艺下的融合。

1. 美籍俄罗斯作曲家斯特拉文斯基

斯特拉文斯基（I.Stravinsky 1882—1971）是现代音乐的重要人物。在漫长的创作生涯中，他广泛采用各种新的风格和手法，对同时代和后来的许多欧美作曲家都有很大影响。有人说他的作品像是一幅20世纪音乐发展的“地图”，体现了20世纪上半叶西方各个主要音乐流派的特征，有力地推动了现代音乐的发展。从不同的音乐风格倾向来看，斯特拉文斯基的创作大致分为三个时期：俄罗斯风格时期（1905—1919），在里姆斯基-科萨科夫的影响下，斯特拉文斯基在俄罗斯传统基础上进行了许多新的尝试，不仅初露强烈的个人风格，而且预示了以后的发展趋势。这时期的代表作有三部芭蕾音乐《火鸟》、《彼得鲁什卡》、《春之祭》，还有舞剧《士兵的故事》和歌剧《夜莺》等；新古典主义时期（1919—1951），是他全部创作的重要阶段。斯特拉文斯有意识、有目的地注重对古典传统的继承，并用各种手法对传统进行革新，使各类体裁的作品都打上了“新古典主义”的烙印。这其中有本人担任独奏的钢琴与乐队《随想曲》、小提琴协奏曲、芭蕾《众神领袖阿波罗》、歌剧《浪子的历程》、《C大调交响曲》、合唱与乐队《圣诗交响曲》等；序列音乐时期（1951年以后），此时斯特拉文斯基已定居美国，向序列主义寻找灵感，从芭蕾音乐《阿贡》起，晚年重要的作品有钢琴与乐队《乐章》、音乐剧《洪水》以及女低音、男低音、合唱与乐队《安魂圣歌》等。

斯特拉文斯基为弦乐创作的作品不多，除了著名的小提琴协奏曲以外，还有弦乐四重协奏曲（1920）、小提琴与钢琴二重协奏曲（1931—1932）、D大调弦乐协奏曲（1946），这些作品都属于新古典主义时期的创作。

斯特拉文斯基的惟一的一部小提琴协奏曲作于1931年。1929年他与波兰出生的美国小提琴家杜什金相识，后来两个人在通融合作的基础上完成了这部音乐与技巧互为补充的协奏曲。斯特拉文斯基认为这样的独奏作品，不应该是由通常的手指运动所暗示出来的音乐，而应该注重对音乐本质的发挥，他反对以炫技获得成功而破坏了音乐的演奏家。这部协奏曲从乐章数目、小标题以及独特的内容来看，与通常的小提琴协奏曲均有所不同。乍一听，我们会觉得似乎真的回到了巴罗克时代，尤其是受巴赫风格的影响，但仔细再听，透过巴罗克外衣的包装，斯特拉文斯基的“真相”显露无疑，他所独有的幽默谐趣以及颇富现代感的新奇音响和节奏，令人叫绝。全曲分为四个乐章：第一乐章“托卡塔”；第二乐章“第一咏叹调”；第三乐章“第二咏叹调”；第四乐章“随想曲”。第一和第四乐章显示出自由即兴的特点，中间两个乐章则富于表现力，带有一定的抒情风格。结构类似巴罗克时代的组曲，而与古典和浪漫主义时期的协奏曲大相径庭。

鉴于斯特拉文斯基对传统的理解和对其革新的种种新方法，这部小提琴协奏曲在以下三个方面丰富和发展了现代小提琴演奏技术：第一，由于斯特拉文斯基大量、自由地使用不协和音、复杂多变的和弦以及多调性写法，许多段落只有半音而无变音。因此，当我们在谱中接触到带有变音记号的音时，则应将它们理解为就是“这个音”，而不是什么音的变化，这一点与传统的临时变音记号的使用意义全然不同，既然就是“这个音”，那么将其看成升或降则无本质区别，这样也就获得了使用等音方法解释音高的自由。这个问题对于研究大批现代作品中的音准问题至关重要。第二，由于斯特拉文斯基显示出的各种惊人的节奏设计，要求演奏者对复杂多变的节奏组合所造

成的无强弱规律和非强拍重音的演奏方法引起重视，在这部协奏曲的许多地方，节奏具有主体的功能，取代原来意义上的旋律成为结构的基础。第三，在音色和力度方面，斯特拉文斯基所特有的粗犷、爆炸性的音响，干裂、敲击性以及类似铜管乐的音色，要求小提琴在发音和运弓方法上与演奏传统作品的方法有所不同。力度对比已不像传统作品在段落间或乐句间进行，再或有较长的准备。这部协奏曲常常是每个音都有巨大的起伏，伸缩性很强，这一点要求频繁地变换弓子的接触点、速度和压力，还要配合以千变万化的揉弦才能演奏出特殊的效果。

2. 德国作曲家欣德米特

欣德米特（P.Hindemith 1895—1963）在 20 世纪上半叶被认为是一位非常富于创造性的作曲家，是新古典主义风格的杰出代表人物。他的音乐没有斯特拉文斯基那种变化莫测的性质，而更为严肃、更为冷静，其音乐的特殊风格在于对位与和声，在于自成一格的调式体系。他继承了勃拉姆斯和雷格尔的传统，并受巴赫及文艺复兴时代复调作曲家的影响，虽然背离了传统的大小调体系，却又不趋向无调性与十二音体系，而是系统地发展了一套合乎逻辑的新对位法。在他的创作中，成为他音乐思维基础的新对位法，强调旋律的独立性交织，不受和声的限制，即所谓"线条对位"。欣德米特坚持音乐的调性，但是尽管围绕着中心音展开，却与传统的大小调不一样，有着自己的一套组织方法。他还推崇"实用音乐"，强调音乐的实用目的。

欣德米特拥有扎实的音乐基础，13 岁时已是一位很有造诣的小提琴家了，作为演奏家他有着广泛的经历，曾在舞厅、剧院、电影院（为当时的无声电影配音）拉小提琴，曾在法兰克福歌剧院的乐队任小提琴手，并被提升为首席。之后他改为中提琴，并成为著名的中提琴演奏家。他在阿玛尔（Amar）四重奏团担任中提琴手多年，并且创建欣德米特三重奏团，自己担任中提琴，另两位是小提琴家戈德伯格（S.Goldberg）和大提琴家弗尔曼。欣德米特一生没有离开过演奏实践，他不仅是出色的小提琴家、中提琴家，还会演奏钢琴、单簧管、小号、长笛、大提琴、低音提琴等，他认为音乐要通过实践的手段来表达，所以他仔细地研究了所有重要乐器的性能、特点和潜力。

欣德米特创作了大量的弦乐作品，其中主要类型有小提琴协奏曲，中提琴协奏曲，大提琴协奏曲，钢琴、小提琴、中提琴和大提琴协奏曲，小提琴无伴奏奏鸣曲，小提琴与钢琴奏鸣曲，中提琴无伴奏奏鸣曲，大提琴无伴奏奏鸣曲，大提琴与钢琴奏鸣曲，弦乐四重奏等。

欣德米特本人是一位卓越的中提琴演奏家，对中提琴演奏艺术的发展起过重大的作用，堪称当代为中提琴写独奏曲的创始人，在他大量的、丰富的遗产中有 20 多首为中提琴创作或包括中提琴演奏的作品，包括 4 首中提琴无伴奏奏鸣曲、3 首中提琴与钢琴奏鸣曲、1 首中提琴与大提琴二重奏以及 3 首中提琴与乐队协奏曲。欣德米特在他的所有中提琴奏鸣曲作品中，力求显示中提琴乐器本身的长处，发挥它的技术以及表现优美旋律的潜力。他的三部中提琴协奏曲分别是：作于 1927 年的"室内音乐"之五，中提琴协奏曲（作品 36 之四）；作于 1930 年的中提琴与大型室内乐队的音乐会乐曲《哀歌》（作品 48）；作于 1935 的中提琴协奏曲《天鹅之舞》。其中《天鹅之舞》是作曲家中提琴作品中的最优秀之作，在这部 25 分钟长的三个乐章中，作曲家引用了四首古老而朴素的民歌作为各个乐章的主题素材，因而全曲充满了中世纪教会调式的古朴乐韵，别具特色。这部作品的乐队编制很特殊，乐队的弦乐组只用了 4 把大提琴和 3 把低音提琴，而省去了小提琴和中提琴声部，显然是为了突出独奏中提琴的音色。作品首演于 1935 年 1 月 14 日，由作曲家本人演奏中提琴，门戈尔伯格（W.Mengelberg）指挥阿姆斯特丹音乐厅管弦乐团协奏。

小提琴协奏曲创作于 1939 年，当他创作这部作品时已经在脑子中清楚地肯定了一次音乐会

的情景，或者一位独奏家的形象。这部作品沿用传统三个乐章形式；第一乐章的结构干净利落、一气呵成；第二乐章是如梦如幻、歌唱般倾诉的浪漫篇章；生机勃勃、激情充沛的第三乐章，其音乐的发展更是五光十色，痛快淋漓。最后长大的华彩乐段时而快速飞翔，时而灵巧跃动，令人目眩。

欣德米特曾写过三部大提琴协奏曲，第一部，作品 3 作于 1916 年，没有出版也未被演奏过；第二部，作品 36 之二作于 1925 年，是他五首以"室内音乐"系列作品中的第三首，这是一首室内乐性质的小编制配置的乐曲，有四个乐章，具有巴罗克时代大协奏曲的特点，以复调手法为基础，旋律是新古典主义风格的，但和声印象却很具现代特色；第三部作于 1940 年，音乐非常富于戏剧性，且十分浪漫，调性和曲式也很明朗，旋律动人。这是一部非常难于演奏的作品，大提琴声部具有高难度的技巧，但光彩照人。

法国六人团[①]的创作不完全是新古典主义风格，新古典主义的手法在他们的创作中只得到了局部的反映，因为他们很少引用古典作曲家的素材和复兴古典曲式，但就其风格的清晰、明快、纯朴来看，他们与新古典主义又是一致的。因此，六人团的创作也大大地加强了新古典主义这一流派的力量。六人团在室内乐和协奏曲领域里留下了大量有意义的作品，其中米约写有 18 首弦乐四重奏（1912—1962）、弦乐三重奏（1947）、弦乐七重奏（1964）、中提琴奏鸣曲、小提琴和羽管键琴的奏鸣曲、大提琴与钢琴的《悲歌》、小提琴与乐队《春天小协奏曲》（1934）、3 首小提琴协奏曲（1927—1958），其中第三首为《皇家协奏曲》；奥涅格作有 3 首弦乐四重奏（1916—1937）、中提琴奏鸣曲（1920）、大提琴奏鸣曲（1920）、小提琴奏鸣曲（1940）、大提琴协奏曲（1929）；普朗克创作有小提琴奏鸣曲（1942）、大提琴奏鸣曲（1940—1948）等。

## 六、俄国及苏联作曲家的弦乐作品

### 1. 俄国作曲家格拉祖诺夫

**格拉祖诺夫**（A.K.Glazunov 1865—1936）在写出第八交响曲之后，便把注意力转到协奏曲这一领域。并相继写出 1 首小提琴协奏曲（1904）、2 首钢琴协奏曲（1911 和 1917）、1 首大提琴叙事协奏曲（1931）和 1 首萨克斯管协奏曲（1934），其中以小提琴协奏曲最为驰名。《a 小调小提琴协奏曲》明显地体现出作者后期创作的一些特征，力求加深抒情的表达，开拓情绪饱满的旋律。同时，这部作品具有古典式的明晰风格；形式紧凑，只由两个乐章组成，带有明显的室内乐性质，毫无外表辉煌的效果或纯技巧的装饰，也没有广泛的交响发展，乐队的作用是为独奏提供一个柔和而安宁的音响背景，由于对位手法的广泛运用，独奏声部好像自由翱翔在稠密的声部织体之上，有时比诸声部突出，有时好像消失在音乐织体之中。总的来说，这是一部以深刻内省为主要特点的作品。

### 2. 美籍俄国指挥家、低音提琴演奏家、作曲家库谢维茨基

**库谢维茨基**（S.A.Koussevitzky 1874—1951）创作的《低音提琴协奏曲》、《幽默曲》、《小圆舞曲》、《农民舞曲》和《悲歌》等低音提琴作品，是现代低音提琴演奏家们最喜爱演奏的保留曲目。

浪漫主义之后的时代，大约从 1890 到 1910 年，这段时间的作曲家中，一些人继续走传统的道路，另一些人则开辟新的方向，当然也有人试图在旧的和新的之间走一条中间道路。库谢维茨

---

① 六人团——奥涅格（A.Honegger 1892—1955）、米约（D.Milhaud 1892—1974）、普朗克（F.Poulenc 1899—1963）、奥里克（G.Auric 1899—1983）、杜雷（L.Durey 1888—1979）、泰费尔（G.Tailleferre 1892—1983）。

基的指挥活动一直延续到 20 世纪的 50 年代，但他的创作集中在 1900 — 1905 年间。由于他的协奏曲是在俄罗斯保守的后期浪漫主义作曲家莱因霍尔德·格里埃尔（Reinhold Gliere，1875 — 1956）的帮助下完成的，因此受其影响，创作手法上保持了晚期浪漫派的创作风格和音乐观，与俄国音乐艺术传统，特别是与柴科夫斯基的音乐风格有着密切的联系。库谢维茨基的音乐中有大量充满感情的旋律，具有丰富的抒情意味，力度对比强烈，戏剧性的高潮和浓密厚实的管弦乐音响，特别是库谢维茨基本人技巧高超，气势宏大的低音提琴演奏风格直接影响到他的低音提琴作品的创作。他的几首小品也都有着音乐浓凝深沉，性格刚毅和不作无味炫技的特点。作为 20 世纪最伟大的低音提琴演奏家，他以极高的鉴赏力和后期浪漫主义风格为他所演奏的乐器，写作了几部脍炙人口的作品，特别是他的《♯f 小调低音提琴协奏曲》以极富俄罗斯民族气韵的深沉而优美的旋律和充分发挥了低音提琴这件乐器在深厚丰满的音色表现力上的潜能，成为 20 世纪低音提琴音乐艺术中的经典之作。

这是一部由单章化套曲结构写成的协奏曲，连续地把对比更新的三个乐章在横向延伸累积起来，其中每一个乐章都具有相似的分量、规模和独立的音乐内容，但以主要的音乐形象贯穿全曲，构成一气呵成的整体。作品在结构上虽然采用了在浪漫主义时期获得空前使用和发展的单章化套曲（这种结构的典型代表如圣–桑的《a 小调第一大提琴协奏曲》等），但由于是演奏家并非专业作曲家的创作，因此又具有十分独特和自由的特点：第一乐章采用带有引子和尾声的四部并列曲式写成；第二乐章是再现三部曲式；第三乐章又是采用带有引子和尾声的四部并列曲式写成。如把三个乐章看成是一个整体的话，第三乐章是对前面乐章的再现——第一乐章前两个部分、尾声以及第二乐章的主要主题都有再现。每个乐章之间的各组成部分既有对比，又保持内在的联系，三个乐章之间同样是除了首尾结构内容雷同，中间对比更新之外，各乐章在主题材料的联系上，又明确地体现出矛盾统一的辩证原则，第一乐章的基本动机在整个作品中消融在连锁式的引伸发展中，形成一个有内在联系的、完整统一的陈述结构。因此，充分认识第一乐章的基本动机在全曲所起的主导地位，有助于我们加深对这部作品的理解。

库谢维茨基在这部协奏曲中充分发挥了低音提琴作为弦乐器的歌唱性技巧，此外，由于宽阔的音域所带来的音准难度，加上各种弓法技巧和丰富的音域、音色、音响变化，以及特别给人留下深刻印象的那些极富俄罗斯民族气韵的深沉而优美的旋律，使这部作品成为 20 世纪低音提琴音乐艺术中的经典之作。这部作品曾由库谢维茨基本人以及美国最著名的低音提琴演奏家加里·卡尔（Gary Karr）等录制过唱片。时至今日，世界各国的演奏家们把它作为音乐会演奏的最重要曲目之一。

3. 苏联作曲家、钢琴家普罗科菲叶夫

普罗科菲叶夫（S.Prokofiev 1891 — 1953）在青年时代还被视为先锋派，运用了出格的不协和音响，但现在看来，普罗科菲叶夫直接继承了俄罗斯作曲家们的传统，体现了 19 世纪的民族乐派进入 20 世纪之际的大胆与光彩的风貌。其风格主要表现在他那泼辣地、戏剧性地塑造个性所具有的敏锐才智和能力上，是粗犷冷峻的现代型作曲家与抒情的传统型作曲家两种气质的结合。普罗科菲叶夫的成就遍及各种体裁，为弦乐器创作的 14 首乐曲，大部分以表现各种崭新的音响而著名，其中两部小提琴协奏曲、大提琴与乐队交响曲、小提琴奏鸣曲和大提琴奏鸣曲已成为当今国际音乐舞台和比赛中的重要曲目。

作于青年时代（1913 年）的《第一小提琴协奏曲》是他初期的幻想作品，个性鲜明，形式简洁、

明快，风格新颖。不过当它第一次在巴黎公演时(1923 年)，不论听众还是评论界都觉得它太“新”而不感兴趣，后来由于西盖蒂的赞赏并于 1924 年再次演出(莱纳指挥)，才使得这部作品大获成功，从而奠定了其杰作的地位。这部由三个乐章构成的协奏曲，除了抒情性和艺术上有价值之外，最使人感到惊奇的是精简、坦率的气质和自然“浪漫”的表现特点，作曲家采用了一系列富有独创性和异乎寻常的技巧性效果，从抒情宽广的咏唱到令人头晕目眩的快速乐句和拨奏与拉奏的复杂变换，从滑音到极度清晰的奏法(Marcato)，从靠近马子演奏到清澈的泛音，所有这些引人入胜和富有诗意的技巧同清新的音色效果结合，使整个作品增添了不少魅力。第一乐章为小行板，具有梦幻气氛，非常抒情;第二乐章是幽默、机智的谐谑曲，加上华丽的小提琴演奏技巧，十分引人入胜;第三乐章与通常那种热烈奔放的终曲不同，是一首幻想性的自由变奏曲，与第一乐章的幻想性相呼应，并结束于幽远宁静之中。

普罗科菲叶夫的《第二小提琴协奏曲》写于 1935 年，与他的另一部伟大的作品《罗密欧与朱丽叶》创作于同一时期，此时他已经历了在海外侨居 15 年之久的生活，后回到祖国。这部作品显示出作曲家返回传统的特点，早期作品中极端尖锐的和声及痉挛、粗野的节奏在这里已不复存，而是充满了明朗和谐的感情，鲜明的民族色彩和宽广优美的旋律。当然，普罗科菲耶夫独特的个性依然闪耀着光芒，而音乐中丰富的复调手法，更显出作曲家在技巧上的成熟。

普罗科菲叶夫作有两部大提琴协奏曲，《e 小调第一大提琴协奏曲》，作品 58 创作于 1934 年(修改于 1938 年)，该曲首演后未获好评，主要原因是技巧过于艰难，独奏部分几乎全部在高音区上，听不到大提琴特有的深沉温暖的音色，使人难以认同。作曲家在 1952 年写作的《第二大提琴协奏曲》，后改为大提琴与乐队交响曲，作品 125 吸取了“第一”的经验，无论在结构方面还是在音乐素材方面，都脱胎于“第一”，只是大提琴声部在技巧上有了更多样的发挥，在乐队部分则大大加强了交响性因素。这部作品在写作过程中得到了罗斯特罗波维奇的大力协助，因此作品也是题献给他的，1952 年在莫斯科由罗斯特罗波维奇独奏，钢琴家李赫特执棒指挥进行了首演，获得了空前的成功，被誉为 20 世纪大提琴文献中最伟大的里程碑之作。

普罗普科菲耶夫的两首小提琴奏鸣曲是现代小提琴奏鸣曲中的杰作，也是他的弦乐作品中最为重要而经常被演奏的作品。《f 小调第一小提琴奏鸣曲》，作品 80 作于 1938 — 1945 年，在这首奏鸣曲中，流露着阴沉神秘的感情。全曲由四个乐章构成，结构自由，具有幻想曲般的性格，高度的小提琴演奏技巧、丰富诗情的民歌旋律，加上普罗科菲耶夫特有的锐利而强力的音响，使这部首作品独具魅力。此曲于 1946 年 10 月 23 日，在莫斯科音乐学院小演奏厅由奥依斯特拉赫担任小提琴，奥伯林(L.Oborin)担任钢琴首演，大获成功。《D 大调第二小提琴奏鸣曲》原是一首长笛奏鸣曲，后来因奥依斯特拉赫的协助才改写成小提琴奏鸣曲。这首作品继承了古典奏鸣曲的结构，内容颇为率直简洁、并具有幽默与机智的特点。此曲与第一奏鸣曲为同一时期的作品，但两首作品的性格迥然相异，由于第二首的技巧效果更为辉煌，大多数小提琴家都喜爱这首作品。

普罗科菲耶夫的《C 大调大提琴奏鸣曲》，作品 119 作于 1949 年，此曲已明显地呈现出其晚年创作的极度单纯和形式上的古典风格，贯通于全曲的是明快的抒情、优雅的诙谐结合浪漫精神与舞曲曲调而肯定人生的快乐感情。此外，大提琴温暖的歌唱，宽阔音域里的丰富色彩和高超技巧以及钢琴部分采用对话式的技法，也是此曲的特征之一。

在苏联众多作曲家中，哈恰图良(A.I.Khachaturian 1903 — 1978)被公认为堪与普罗科菲耶

夫、肖斯塔科维奇并列的三杰之一。哈恰图良是亚美尼亚人，他的创作风格是西欧印象派的技巧与亚美尼亚民族旋律的结合，非常感性，但又注重古典的严谨形式，因而通俗易懂，深受人们喜爱。哈恰图良共作有三部协奏曲（小提琴、大提琴和钢琴），《小提琴协奏曲》作于 1940 年，是题献给奥依斯特拉赫的。当年的 11 月由奥依斯特拉赫在莫斯科首演，引起轰动，并很快流传开来，赢得国际声誉。这部协奏曲给人的第一印象是格调清新，趣味不俗。无论是第一乐章粗犷的激情，第二乐章优美的幽怨或是第三乐章的欢欣若狂和璀璨华丽，都是那么富于魅力而令人心旷神怡，百听不厌。

哈恰图良作于 1946 年的《大提琴协奏曲》不仅是苏联音乐史上的经典作品之一，更是 20 世纪的大提琴重要文献之一。哈恰图良以他的天才，将亚美尼亚民族音乐的素材与西欧古典音乐的形式结合，产生出新颖奇妙的音乐效果，这种特点在大提琴协奏曲中体现得非常充分，而且精妙无比。作曲家将粗犷的热情与委婉的伤感，灿烂的光辉与神秘的幽暗，优美的歌唱与狂放的舞蹈巧妙地交织在一起，构成一篇气象万千的“现代抒情诗”。这部作品是题献给苏联大提琴家克努舍维茨基并由他首演的。

4. 苏联作曲家、钢琴家肖斯塔科维奇

肖斯塔科维奇（D.Shostakovich 1906—1975）是 20 世纪最重要的作曲家之一，作有 15 部交响曲、15 部弦乐四重奏、7 部协奏曲、歌剧以及其他类型的室内乐和声乐作品。肖斯塔科维奇早年热衷于探索新音乐语言，但几经批判，不得不回到传统的调性立场。不过，尽管如此，肖斯特科维奇仍是独具个性，骨子里充满现代精神的作曲家，是一位具有深刻思想的艺术家。他的作品既有战火纷飞岁月里悲壮豪迈的声音，也有倾诉个人心灵忧伤的悲歌；既体现了在强压下的不屈奋争，也饱含着对严酷现实的悲观与无奈。热情与辛酸、矜持与勇敢、敏感与博大、刺耳与优美、柔情与凶暴、小心翼翼与势不可挡、滔滔雄辩与静观深思、轻松幽默与内敛沉重、绝望的悲观与坚定的乐观、犀利的嘲讽与深邃的哲理被奇妙地统一在他的作品中。这种双重性格，构成了他的音乐的基本风貌。

肖斯塔科维奇的 15 首弦乐四重奏是对 20 世纪音乐史的卓越贡献，也代表他个人的最高成就之一，有人将他在这一领域的成就与贝多芬相比，15 首弦乐四重奏无论从数量还是从内容上都有诸多类似的地方。同他的 15 首交响曲一样，弦乐四重奏总体上表现了肖斯塔科维奇创作过程的发展与变化，每一首的产生分别反映苏联社会生活的复杂面，同时蕴含着深邃的个人情感的体验，其中甚至有被称为“自传性”的作品。肖斯塔科维奇的一生，一方是政治压力，一方是艺术良知，他始终在这两者的夹缝中生存，正是这种内心的种种压力和矛盾才使他创作出一系列杰出的弦乐四重奏作品。肖斯塔科维奇的 15 首弦乐四重奏以古典传统为基础，手法简洁，但形式极为多样，我们可以注意到肖斯塔科维奇“用最少的音符以表现最大的能力”，有时仅有二拍或三拍即能创造出新鲜的色彩，他那独特的半音进行的旋律、希腊调式、犹太调式、俄罗斯民歌调式的使用都有特点，宣叙调的处理也很具独创性。同时最大限度地运用交响曲的紧张、集中和转换的手法，表现了内在激烈的矛盾冲突以及深邃的哲理性思考。

肖斯塔科维奇弦乐四重奏中的 13 首是由苏联的贝多芬弦乐四重奏团首演的，该团的首席德米特里·茨冈诺夫谈到他们排练这些作品的过程时说道：“开始，肖斯塔科维奇先在钢琴上弹奏新作品的总谱给我们听，然后再发给我们分谱，并请求我们没有他在场不要开始演奏……他的排练不是为了测验一下新作品，也不是做任何细节的改动，而是为了使演奏家们领会他想像中的音乐

的实际音响……我们的演奏是德米特里耶维奇(即肖斯塔科维奇)认可的。”[①]

肖斯塔科维奇的《第一小提琴协奏曲》作于 1947 — 1948 年,此时的肖斯塔科维奇正在受到批判,以致他不敢把这部充分披露内心世界的作品公开发表,这部作品因而一直在箱底压了 7 年之久,直到斯大林去世两年之后的 1955 年,苏联开始出现“解冻”气候,这部作品才得以首演和出版。这是一部要用心来听的作品。全曲由四个乐章组成。第一乐章作曲家标以“夜曲”的标题,采用了少见的慢板奏鸣曲式的写法,以阴沉紧张的旋律诉说内心的痛苦,抒发黑暗压抑下的深沉忧患。直到乐章结束处,独奏小提琴高音区的泛音及钢片琴轻柔明朗的音响,才露出一丝希望之光;第二乐章是快速的谐谑曲,在诸多主题的错综交织中,我们可以隐约听到一个由肖斯塔科维奇名字开头字母作为音调动机(D–♭E–C–B)的闪现,由此可以看出,这部协奏曲与作曲家曾使用这个动机所作的《第八弦乐四重奏》和《第十一交响曲》等作品一样带有自传性色彩,是体现作曲家最深层内心隐秘的作品之一;第三乐章以作曲家最爱用的帕萨卡里亚形式写成,展示出崇高的哲理性沉思,表现了作曲家高傲不屈的人格力量。第三乐章结尾处是一个长大的华彩乐段,几乎可以作为一个独立的乐章,与其说是在炫耀演奏技巧,不如说是作曲家深沉的内心独白,情感之深为一般华彩所罕见。由华彩直接进入的终曲乐章在强劲的节奏,滑稽、诙谐的音型,使人感觉到一种姿态扭曲的宣泄,与贝多芬那种凯旋、欢庆的终曲大异其趣,令人不寒而栗!乐章的尾声在快速律动的背景上再次出现前面帕萨卡里亚主题,暗示正义必胜的坚定信念。

肖斯塔科维奇《第二小提琴协奏曲》作于 1967 年,与第一小提琴协奏曲相隔近 20 年,但两首作品的音乐性质却一脉相承,如同姊妹篇。也许肖斯塔科维奇内心的郁结始终未能消解,因而《第二小提琴协奏曲》依然充满了悲剧性色彩,是一部内省的作品,只是比“第一”少了些挣扎的狂躁,更多了一点对死亡的恐惧和对人生的哲理思索。肖斯塔科维奇的这两首小提琴协奏曲都是献给奥依斯特拉赫的,作为肖斯特科维奇的知交,奥依斯特拉赫对肖斯塔科维奇的艺术与思想有深刻的理解,因而他演奏的这两部协奏曲真可谓至善至美,入木三分,1955 年 10 月 29 日,《第一小提琴协奏曲》由奥依斯特拉赫与穆拉文斯基指挥的列宁格勒爱乐乐团合作首演,立即引起巨大反响。1967 年 10 月 26 日奥依斯特拉赫与康德拉辛指挥的莫斯科爱乐乐团合作首演了《第二小提琴协奏曲》。

肖斯塔科维奇还写了两部大提琴协奏曲,第一部完成于 1959 年,第二部完成于 1966 年,这两部作品均属于肖斯塔科维奇中期创作阶段的重要之作。《第一大提琴协奏曲》的创作正值 50 年代末期,斯大林已经去世,苏联文艺界处于“解冻”时期,这使饱受压制的作曲家们终于可以松口气,获得了一定程度的畅所欲言的自由,这对肖斯塔科维奇来说应该是好事。肖斯塔科维奇结束了他在交响乐创作上长达 8 年的缄默,相继完成了《第十交响曲》、《第五弦乐四重奏》、《第六弦乐四重奏》、《第二钢琴协奏曲》和《第十一交响曲》等作品。这个时期的作品凝聚着沉思和忧伤,也反映了正义与邪恶的尖锐矛盾冲突。这一切都是在深切地洞察人生的基础之上产生的,包含着对于人类命运的忧虑。

在《第一大提琴协奏曲》中,肖斯塔科维奇的个性表现得异常鲜明,是非他莫属的音乐。这部协奏曲别具匠心的创造是将第二乐章末尾的华彩乐段大大地扩张,发展成长度甚至超过了终曲的单乐章结构,它不仅充分发挥了大提琴所长,让独奏家有表现各种演奏技艺的天地,而且在音

---

① 转引自张蓓荔著《弦乐四重奏的技巧与风格》,人民音乐出版社,2001 年 1 月第一版,第 214 页。

乐上将前两个乐章的素材加以进一步发展，达到技巧与表现内容的高度结合。全曲共分四个乐章，第二、三、四乐章连续演奏，好似两大部分。在近30分钟的乐曲中，既有独奏大提琴宣叙调似的独白，也有与乐队水乳交融的合作；既有纯朴动听的俄罗斯民歌，也有活泼热烈的民间舞蹈性主题。肖斯塔科维奇赋予了每个乐章独立的性格，使之富有鲜明的个性，同时在各乐章添加了音调相似的音乐素材，并使核心动机贯穿全曲，体现了戏剧形象的多样性和尖锐的矛盾冲突。

早在20世纪30年代，青年的肖斯塔科维奇就非常喜欢大提琴，经常与当时的大提琴家库巴茨基、费克尔曼等一起演奏，并于1934年创作了大提琴奏鸣曲。后来他对大提琴有些淡漠，经常与小提琴家奥依斯特拉赫和钢琴家尼古拉耶娃合作，在大提琴方面却没有知音。罗斯特罗波维奇在音乐学院的配器老师——肖斯塔科维奇，听了他的学生在音乐会上的演奏后，恍然大悟：这就是可以信赖的演奏他的作品的大提琴家。由于对罗斯特罗波维奇的信任，肖斯塔科维奇开始专门为他构思一部新作品：大提琴与乐队协奏曲。这部《第一大提琴协奏曲》就是献给罗斯特罗波维奇并由其首演的，肖斯塔科维奇比罗斯特罗波维奇年长21岁，两人既是师生关系，又是志同道合的忘年知交。两人合作所产生的这部妙不可言的协奏曲，实乃音乐世界的幸运。

在苏联大师级作曲家为弦乐器创作的作品中还有许多作品成为20世纪弦乐文献中重要作品，如米亚科夫斯基（N.Y.Miaskovsky 1881—1950）的13首弦乐四重奏、小提琴和大提琴协奏曲各一部以及其他室内乐作品；卡巴列夫斯基（D.B.Kabalevsky 1904—1987）的《C大调小提琴协奏曲》既可作为具有一定程度的青少年学习的教材，同时又是颇具欣赏价值的音乐会曲目。他的《第一大提琴协奏曲》虽然形式及技术单纯简朴，但音乐内涵丰富而深刻，具有很高的审美价值，因而成为一部颇受欢迎的常演曲目；他的《第二大提琴协奏曲》规模比第一首大得多，技巧也复杂得多，这部作品是献给苏联著名的大提琴家夏弗朗的。

5. 苏联作曲家施尼特凯

施尼特凯（A.Schnittke 1934—1998）的创作独辟蹊径，将古往今来不同风格的音乐语言和技巧熔于一炉，闯出一条"多重风格"的创作路子。在他的一些成功之作中，运用这种手法常给人以跨越时空的博大印象。但如今很多音乐爱好者却为他晚年创作的沉痛晦暗的色彩所震撼。施尼特凯的作品在苏联解体之前大多数遭到禁演，甚至连乐谱也出版不了。但是与他心心相连的朋友，如罗斯特罗波维奇、里赫特、罗日杰斯特文斯基、斯皮瓦科夫、克莱默和巴什梅特等人已经在西方乐坛形成强势，在他们的宣传和推广下，施尼特凯的作品在西方上演和录音的机会大大增加，几乎所有著名的唱片公司都发行过施尼特凯的录音，他的音乐开始具有了世界性的价值与影响。施尼特凯为弦乐写作了大量优秀的作品：4首小提琴协奏曲（1957—1984）、中提琴协奏曲（1985）、2首大提琴协奏曲（1986—1990）、5首大协奏曲（1977—1991）、小提琴、中提琴、大提琴与室内乐队的三重协奏曲（1994）、小提琴奏鸣曲、弦乐四重奏以及其他体裁的室内乐作品。

## 七、美国作曲家的弦乐作品

1. 布洛赫

布洛赫（Ernest Bloch 1880—1959）是出生于瑞士、后来移居美国并取得美国国籍的作曲家。15岁前创作了弦乐四重奏和交响曲。1897年在布鲁塞尔音乐学院师从伊扎依，随后时断时续地在法兰克福师从克诺尔，在慕尼黑师从图伊勒。1903年赴巴黎，1915年成为日内瓦音乐学院作曲教授，1924年入美国国籍，1920—1925任克利夫兰音乐学院第一任院长，1926—1930年任旧金

山音乐学院院长。

布洛赫虽然属于20世纪较为保守的作曲家，但身为犹太人，他的作品中具有深厚的希伯来精神和浓郁的犹太风格，因而别具一格。他最为著名的一些作品多取自犹太题材，如为大提琴与乐队写的犹太狂想曲《所罗门》(1916)、为中提琴和乐队写的《希伯来组曲》(1953)、《以色列交响曲》(1912—1916)、管弦乐曲《3首犹太诗》(1913)及为男中音、合唱、乐队写的《神圣的仪式》(1932—1934)等作品，布洛赫音乐中的鲜明有力的犹太因素出自深刻的内心冲动，而不是表面的应用。他说自己深为旧约中所叙述的犹太传统所感动。布洛赫去美国后还写了《亚美利加》狂想曲(1926)，成为美国音乐中的经典作品。

布洛赫为弦乐器创作了不少作品，除上述作品外，还包括中提琴和钢琴(或乐队)的《组曲》(1919)、小提琴和钢琴(或乐队)的《美名大师》、弦乐和钢琴的《大协奏曲》、大提琴和乐队《旷野中的人声》(1936)、小提琴协奏曲(1938)、弦乐四重奏和弦乐队的《大协奏曲》(1953)、弦乐四重奏5首等。

作于1938年的小提琴协奏曲是他最杰出的作品之一。全曲分三个乐章:第一乐章为坚定的快板，五声音阶风格的引子肃穆、庄严，有一种史诗般的气度。小提琴独奏的主题以So-La-Re-Mi四个音为核心，逐渐铺陈开来，仿佛是说书人开始述说一个古老的故事，令人浮想联翩。音乐的展开充满了即兴性和幻想风格，这一乐章有一个很长的华彩乐段，充分发挥小提琴的演奏技巧;第二乐为行板，乐队配器淡雅，犹如室内乐，小提琴奏出歌谣性旋律，娓娓动听;第三乐章以坚定的中板开始，由第一乐章的引子导入，之后转入快板，音乐变得活泼起来，前面乐章的各种主题纷纷再现，在整体结构上形成前后呼应，给人以统一、完美的印象。这首协奏曲由小提琴家西盖蒂首演于1938年12月15日，米特罗普洛斯(D.Mitropoulos 1896—1960)指挥克利夫兰管弦乐团协奏。

2. 美国作曲家舒曼

舒曼(William Howard Schuman 1910—)是20世纪美国最杰出的主流作曲家之一，曾任朱利亚德音乐学校和林肯表演艺术中心的校长和主席。他的风格属于新浪漫主义，其音乐有着坚实的基础，构思大胆，意境开阔，运用浓厚的复调手法和富于动力的节奏，具有强烈的美国色彩。他作有《弦乐交响曲》(1943)、小提琴协奏曲(1947，1954与1959年两次修改)、大提琴与乐队《奥尔菲尔之歌》(1962)、4首弦乐四重奏(1936—1950)、弦乐三重奏《牧羊女》等作品。其中唯一的小提琴协奏曲作于1947年，是应俄裔美国小提琴家杜什金委约而创作，1950年2月10日由斯特恩与明希指挥波士顿交响乐团合作首演。这部作曲家自称'非常浪漫'的作品，以现代的风格非常有效地发挥了小提琴的抒情和技巧性能。从结构上讲，它是两个大的交响乐章，互为独立，但又互相依存。它从变换速度、结构和音色的冲突中获得巨大的可能性去创造情绪和气氛上的戏剧性对比。

3. 以“新浪漫主义”为创作风格的巴伯

巴伯(S.Barber 1910—1981)，他的音乐以宽阔的抒情旋律，得体的结构、丰富的配器色彩和技巧见长，他的大提琴奏鸣曲(1932)、弦乐四重奏(1936)、《弦乐柔版》(1936)、小提琴协奏曲(1940)、大提琴协奏曲(1946)都是他创作的代表性作品。

4. 亚当斯

亚当斯(J.Adams 1947—)是当今美国最重要的作曲家之一，他继承了菲利浦·格拉斯(P.

Glass 1937—）等人开创的简约音乐风格，在此基础上与浪漫主义结合起来，引入长线条的旋律和复杂的和声，扩大了简约音乐的表现范围，从而确立了所谓“后简约派”的新风格。他的小提琴协奏曲是他著名的作品，作于1993年，这部作品在美国1995年的格劳梅耶（Grawemeyer）作曲比赛中获奖。1994年1月19日在美国明尼苏达由弗里扎尼斯（Fleezanis）担任独奏，瓦特（Waart）指挥明尼苏达交响乐团首演，第二年由克莱默与长野肯特（Kent Nagano）指挥伦敦交响乐团合作在欧洲首演。

## 八、寻求新音色的弦乐作品

在1945年以后的创作中，寻求新的音色是一种重要的现象和倾向。它的出现足以与当时的序列音乐相抗衡，而且比序列音乐具有更持久的影响，但是它并没有形成统一的流派称谓（一些现代音乐论著中使用的标题如“唯音主义”、“新的声音”、“音色的新用法”等，角度不同，但都与探求新的音色有关）。第二次世界大战后，为创造新的音色作出贡献的重要作曲家有希腊的希纳基斯（I.Xenakis 1922—）、波兰的卢托斯拉夫斯基（W. Lutoslawski 1913—）、彭德雷茨基，奥籍匈牙利的利盖蒂（G.Ligeti 1923—），意大利的诺诺、贝利奥（L.Berio1925—），美国的克拉姆（G. Crumb 1929—）等。他们的做法各不相同，有的使用新的乐器或新的发声手段来寻求新的音色；有的则通过新的创作手法（主要是“音块”的使用）、新的演奏手法[①]发掘传统乐器的新的表现力。

彭德雷茨基（K.Penderecki 1933—）的早期创作以寻求新的音色著称，完全摒弃传统的旋律、调性、和声等要素，而以“音响”为主要手段，微分音密集堆砌的“音块”，可说是他的发明并成为他的一些著名作品的标志，最广为人知的是他的那首弦乐队曲《广岛受难者挽歌》（见本章第二节举例），不但成为他的代表作，而且也成为现代音乐中的经典作品。彭德雷茨基自70年代中期，创作风格开始转变，明显地返回传统，呈现出新浪漫主义的风格特征。1976年创作的《第一小提琴协奏曲》就是这种转变的征兆。这部协奏曲是由斯特恩出面委约的，并由斯特恩与巴塞尔交响乐团合作（指挥是阿兹蒙）于1977年4月7日在瑞士成功地首演。这部30多分钟的协奏曲，原计划写成多乐章的，但结果却写成了单乐章。全曲除偶尔流露出的一些现代风格的音响外，基本上是传统而浪漫的，具有宽广的旋律线条。正如作曲家自己所说，此曲证明了他“能仍沿用旧的形式来写新的音乐”。

彭德雷茨基的《第二小提琴协奏曲》是专为女小提琴家穆特而作的。据作曲家自述，1988年他在指挥乐队与穆特合作演出普罗科菲耶夫的《第一小提琴协奏曲》后萌发为穆特作曲的愿望，乐曲的灵感来自穆特崇高的艺术表现。此曲于1995年6月24日在莱比锡首演，穆特与杨松斯（M.Jansons）指挥的中德广播乐团合作获得巨大成功，对作品和演奏佳评如潮，成为当年音乐生活中的一个热点。这部协奏曲也是单乐章结构，分为六个形成对比的部分。

彭德雷茨基的《中提琴协奏曲》是受委内瑞拉政府委约为该国开国元勋鲍利瓦尔（S.Bolivar 1783—1830）诞生200周年纪念而作，完成于1983年，当年7月24首演于委内瑞拉首都加拉加斯，中提琴独奏为瓦斯科兹（J.Vasquez），德拉戈斯蒂诺夫指挥马拉凯波交响乐团协奏。这部协奏

---

① 新的弦乐演奏手法：包括特殊的运弓，如用弓杆演奏或敲击，在琴马上演奏，在琴马与拉弦板之间演奏；传统技法的扩展，如更大幅度的滑奏、更强烈的拨弦等；一面演奏一面唱、说、哼鸣；用手拍打乐器，发出敲击性效果等，如彭德雷茨基的《广岛受难者挽歌》。

曲与《第一小提琴协奏曲》一样，也是属于典型的新浪漫主义风格，以半音主义极度扩张调性（以D为中心音）的音乐语言为特征，全曲长度为20分钟，用单乐章形式写成。

彭德雷茨基的《大提琴协奏曲》完成并首演于1972年。这首作品原本是为一种"大型小提琴"（Violino Grande）的五根弦混种乐器（包容小提琴与中提琴的音域）而作（1967），后来才改为大提琴演奏版本。这是一部单乐章的协奏曲，与1964年写作的大提琴与管弦乐队《奏鸣曲》风格相近，以微分音密集音块的音响结构为主要特色。独奏大提琴声部有许多高难度、罕见的技法，相当反传统。乐队编制也比较特殊，不用中提琴组，而加入萨克斯管、小风琴和电吉他等乐器。但整个音乐生动流畅、刚劲有力。这部协奏曲首演于1972年的爱丁堡艺术节，独奏者是以擅长演奏现代音乐著称的德国大提琴家帕尔姆（S.Palm 1927—），吉布森指挥苏格兰国家交响乐团协奏。

彭德雷茨基为弦乐写的作品，除了以上介绍的以外，还作有为48件弦乐器而作的《多种变形》（1961）、大提琴与管弦乐队《奏鸣曲》（1964）、小提琴与管弦乐队《随想曲》（1967）、2首弦乐四重奏（No.1，1960；No.2，1968）、为大提琴而写的《齐格弗里德胜利随想曲》（1968）。

## 第五节　20世纪的弦乐教学及理论研究

### 一、20世纪的小提琴教材及演奏理论

20世纪，小提琴教师们的眼光转向如何利用有限的时间很快地提高并掌握小提琴演奏技术的问题。虽然传统意义上的小提琴练习曲（包括随想曲）无数量上的显著增加，但在各国不仅出现了各种类型的音阶练习、基本技术的专门练习，还出现了详尽、全面的技术基础理论和有关具体作品的艺术处理方面的著作，同时还出现了将各种传统练习曲重新编纂后的综合练习曲（像19世纪马萨尔的《练习克鲁策尔的艺术》采用多种弓法练习每一首练习曲那样），使传统练习曲的每一首可以达到训练多种技术的目的。

#### （一）20世纪初期

奥尔是19世纪末到20世纪上半叶最有影响的教师之一，他所受的教育是德国、法国、比利时和东欧多种教学成果的混合。奥尔具有稀有的教学才能，培养了成百的小提琴家。他并没有采用什么特别的教学制度，但他的教学之所以出众，不仅在于善于辨认学生的才能与素质，而且在于着眼于自然，因材施教，保持每一个学生的个性特点，尽量开拓其潜在的才能，成功地教出了像海菲茨、埃尔曼、津巴利斯特等风格完全不同的学生，并进一步启发他们的表现力和提高其艺术旨趣，从而达到完美的艺术境界。奥尔在教学中坚持不懈地要求学生要善于运用高超的技巧来揭示乐曲的内容，并始终贯彻技巧服从于内容的原则。更为重要的是，奥尔在俄国近半个世纪的演奏与教学实践中，由于他善于把俄罗斯艺术的民族传统与世界小提琴演奏艺术的优秀成果有机地结合起来，从而创立了崭新的俄罗斯小提琴学派，对发展小提琴演奏艺术做出了卓越的贡献。

奥尔的主要著作《我的小提琴教学法》写于1921年，（此书已有司徒华城的中译本，1980年人民音乐出版社第一版），其特点在于并不严格规定一种特别的演奏法，而完全依照学生的生理条件和个性来决定，使学生的个性自由发展。书中详尽地阐述了他的教学原则，除了涉及技巧、音乐直觉和良好的鉴赏力等问题之外，还注重音乐解释和风格的呈现。奥尔除了这部著作以外，还

著有《我漫长的音乐生涯》(1923)、《小提琴经典作品的演奏解释》(1925)、《循序渐进的小提琴教程》和4本《合奏教程》等。

德奥学派的代表卡尔·弗莱什是20世纪教师中率先广泛地讨论提琴演奏结构之人，他的最重要的贡献在于将提琴演奏的各类内涵做了极为详尽的剖析，使学生都能有所导循。弗莱什于1911年出版了自己的练习曲，他所著的《小提琴演奏艺术》第一册是在1923年出版，第二册是在1928年出版的。这两本书(国内已有姚念赓中译本，人民音乐出版社1961年出版)对小提琴演奏艺术作了全面、系统的阐述，代表着各种不同流派的综合，形成了20世纪小提琴教学的主流。塞夫契克曾在给弗莱什的信中谈到："你的这部著作是小提琴家们的圣经……有关小提琴演奏的各个方面你都谈到了，而且对每一个问题你都作出了令人信服的答案。"[①] 这两本书把小提琴演奏艺术化分为三个相互联系的基本组成部分：一般技巧、应用技巧和艺术实践——并以此为序，技巧是可以学会和发展的，但高超的艺术性则要求一定程度与生俱来的音乐才能。弗莱什还著有《小提琴音阶体系》、《小提琴日常基本练习》、《小提琴演奏的音色问题》、《小提琴指法艺术》等论著，这些论著将演奏的各类内涵作了极为详尽的剖析，并为学习者提供了相应的练习材料。现在看来，虽然其中少部分内容有些过时，但总体来说，是20世纪较为完善的、有高度学术价值的著作。

美国著名小提琴理论家多尼斯[②]可视为塞夫契克同一路线的理论研究者。他的大量"纯技术"练习，尤以《小提琴艺术技巧》和《小提琴手指的绝对独立性》最受人瞩目，这些著作是进行高效率练习的指南，即在最短的时间内完全掌握先进的左手和弓法技巧的新科学方法。

（二）20世纪中期

苏联现代小提琴学派的奠基人之一，杨波尔斯基的教学原则是以学生的乐感和全面的技术相结合为基础。他认为，小提琴教学不能仅限于纯粹的演奏训练，他将理论问题也归入其中——分析曲式、音乐语言，特别是风格、和声、复调等。同时，他在教学中还注意到学生所表现出的心理、神经组织的特殊性和个性化特征等问题。杨波尔斯基的主要信念是"用乐器来歌唱"，这是俄罗斯小提琴学派传统的基础。他针对学生中一味追求难以置信的速度，即所谓高难度技巧的现象指出："演奏的技术方面——快速、力量、准确性、演奏的稳定性——在束缚住了许多小提琴手的头脑时，经常排挤了在乐器演奏中最重要的东西——发自内心的富有表现力的歌唱艺术"[③]。杨波尔斯基著有《教学的方法》、《小提琴演奏和教学问题》、《小提琴的发音训练》等论著。在他的《小提琴演奏和教学问题》论文集中专门就"论培养小提琴手声音技能的问题"阐述了他对发音问题的见解："好听的、能被理解的、有内涵的发音是表达形象、感受和情绪，表现热情、深度和演奏内涵的最有效的手段之一"[④]。

苏联现代小提琴学派的另一位奠基人斯托利亚斯基的教学法是基于相信一个孩子"开始就应按专业演奏者所需要的全部艺术技巧来培养训练"的原则（他的著名学生有大卫·奥依斯特拉赫等）。莫斯科著名的小提琴教授莫斯特拉斯(加拉米安的老师)编写了许多教材，其中包括《小提琴

① 转引自Margaret Campbell著、张世祥译：《不朽的小提琴家》，世界文物出版社，1998年1月第1版，第158页。

② 希腊小提琴家、教育家、理论家多尼斯(D.C.Dounis 1886—1954)早年在布拉格和维也纳师从翁德日切克，后又在巴黎从马尔西克进修。曾去俄国、奥地利和东欧各国旅行演出，回希腊后任萨洛尼卡(Salonika)皇家音乐学院小提琴教授。1939年定居美国，在纽约设立音乐馆招收学生。作品有：《小提琴艺术技巧》、《八度准备练习》、《颤音基本练习》、《多尼斯每日12练》等，还有一些有关小提琴技巧的论述。

③ ④ 引自A.Y.杨波尔斯基的《小提琴演奏和教学问题》，莫斯科，1968年，第19页，第22页。

教学曲目》。另外茨冈诺夫[①]在 1956 — 1959 年间写的《12 首辉煌练习曲》具有很高的艺术和技术训练价值。

美国小提琴家、著名教育家加拉米安的教学方法欣然接受了俄国和法国小提琴学派的优秀传统。对他来说，技巧娴熟的关键是精神控制身体运动，但灵活的教学方法有严格的规则，更重要的一点是由老师来促进每个人音乐和技巧上最大的发展。他在他的《小提琴演奏与教学原则》和与尼曼合著的《当代小提琴技巧》中用理性的分析方法对小提琴演奏及教学做了相当深入的研究，并在实践中获得了极大的成功，这一点从他培养了众多的世界著名小提琴家即可看出——帕尔曼、郑京和、祖克曼、拉宾、拉雷多、祖科夫斯基等成为当今世界舞台上最活跃的小提琴家。

哈瓦斯（Kato Havas）的《小提琴演奏新方法的 12 课教程》（1964）不仅传授了知识，而且排除了身体和精神上的一切障碍，从而达到通过放松的控制和协调，演奏者能够完全施展出他的音乐想像力。尼曼关于左手技术分析的著作《左手技巧解析》（1969）对各个学派的论述有客观的比较。梅纽因与西盖蒂各有两本著作，其中包括《小提琴与中提琴》（梅纽因，1976）、《小提琴家日记》（西盖蒂 1964）。罗兰（Paul Rolland）的《弦乐演奏的行为教学法》（1974）在美国引起广泛的回响。罗兰的方法强调节奏的基本原理和动作不要紧张，更多地是以科学，而不是以技巧或哲学为基础。他相信无论在弦乐演奏、舞蹈或运动中，灵活的动作技能包括了要求协调、把握时间和耐心练习的极其讲究的动作。他强调在音乐表演中高度的平衡和放松身体活动的重要性，他的‘弦乐演奏行为’研究重点探讨了正确的位置、自由活动、正确的发音和节奏精确等问题。此书还配有 17 部彩色影片。

（三）20 世纪后期

布朗斯坦的《小提琴演奏的科学》（1981），提出右手运动的概念，特别是提出‘视觉音准’的理论，很有价值。舒瓦兹（Schwarz）的《小提琴的经典作品》（1983）则以历史的观点探讨提琴技术的演变。美籍俄国小提琴家马可夫（Albert Markov）的《小提琴技术》（1984）提出他对小提琴技巧的新注释。书中对左、右两手互相配合的练习，有非常深入的探讨，并有大量练习素材配合。格勒（Robert Gerle）与杰克贝（Robert Jacoby）在 1985 年出版的两本书均显示出年轻一代的理论研究者，极力使小提琴演奏的概念趋向系统化。格勒的《练习小提琴的艺术》提出手型、换把、背谱与视奏的‘系统性’练习方法。杰克贝的《小提琴技术》则致力于分析演奏技术的各项原则。两本书均有极高的参考价值。斯托威（Robin Stowell）的 18 世纪末，19 世纪初的《小提琴技术与演奏实践》（1985）对于提琴技巧的演化有极为详尽的分析。

日本教育家铃木镇一（Shinich Suzuki）在德国求学时开始创立他的‘铃木教学法’或‘天才教育学”。“铃木教学法’不同于针对幼儿的‘天才教育标准方法”，而铃木得出的结论是每个人生来就有学习的自然能力。在理想的环境中，这种能力可以发展到学生个人“大脑容量’可允许的程度，理想的环境取决于孩子、父母和教师之间的三方面合作。铃木的教学法分为三个部分 听，锻

---

① 茨冈诺夫（D.M.Tsiganov 1903 — ），著名的小提琴独奏家和室内乐演奏家，莫斯科音乐学院莫吉列夫斯基（Mogilevsky）的学生，是帕格尼尼和现代作品的权威解释者。1930 年任莫斯科音乐学院教授，1956 年杨波尔斯基去世后，继任小提琴教研室主任。他的主要成就在室内乐演奏上 :从 1923 年起一直领导着贝多芬弦乐四重奏团的演出活动。苏联许多作曲家为这个卓越的四重奏团而创作，如肖斯塔科维奇、亚历山得罗夫、格里埃尔、卡巴列夫斯基、米亚科夫斯基、谢巴林等。茨冈诺夫还改编了大量的小提琴作品，收集编订了五册小提琴协奏曲的华彩乐段。

炼对音乐的敏感；定调，让音调能够发展；演奏，使技巧和艺术得到发展。“铃木教学法”的主要目的是为了在学生性格形成阶段培养他们的艺术欣赏力，它与弗莱什的教学法不同，允许学生在发展艺术潜力的同时发展技巧能力。

## 二、20 世纪的大提琴教学和理论书籍

自 19 世纪末卡萨尔斯以崭新的面目登上乐坛后，大提琴的演奏技巧已经不是奋斗的目标，而是更全面地对乐曲的演奏解释，通过卡萨尔斯的手，作为独奏乐器的大提琴，已经取得了与小提琴同等的地位。法国大提琴家及音乐治疗运动的先驱阿尔文（Juliette Alvin）在听了卡萨尔斯在巴黎举行的公开教学后总结道：“卡萨尔斯具有一位伟大教师的特殊才能：他的视野超越了教学的范围，他的教学打破了这一特殊领域的狭窄界限，伸展到人类活动的各个方面。对他来说，音乐是表达生活的，因此音乐和生活是合二为一的。它们是建立在同样的道德和哲学原则上的[①]。”卡萨尔斯从不认为教学和学习是两回事，对他来说教学本身就是学习，因此，他继续在研究技巧上下功夫，而且决心不受过去的约束。他主张要向传统学习，但不受其支配和控制。他总是认为应当把技术当作手段，尽一切努力取得最好的效果，而不是将技术看作学习的目的。他说：“技术的目的就是要将我们内在的感情、音乐的内容传达出来。最完美的技巧就是完全不为人们所察觉。”[②]卡萨尔斯教学生认识到放松的重要性，以便在放松和紧张之间取得平衡，他为手和手臂在演奏中有一刹那放松所编写的练习，也是非常有价值的。

后来卡萨尔斯的助手亚历山尼安根据卡萨尔斯的技术原理，于 1922 年与卡萨尔斯合作发表了《大提琴演奏理论与实践》的论文。亚历山尼安是 20 世纪最有争议的大提琴教师，当时的教师仍使用着 19 世纪已经过时的演奏技术，在演奏中到处是滑音，也从来没有人注意学生的生理结构和他们掌握乐器之间的关系，亚历山尼安打开了他们的新的视野，他坚持要求学生在演奏巴赫的组曲之前要十分清楚和声的结构及其进行。他的指法以及左手练习是非常有价值的，这些方法在当时是很具革命意义的，而在今天他的这些想法已经被普遍接受了，但是他对大提琴演奏的贡献仍有待人们继续去加以研究。卡萨尔斯的学生艾森伯格于 1953 年写作的《现代大提琴演奏法》一书是献给自己的老师的。其中反映了这位伟大的西班牙音乐家的教学观点和美学观点，同时也体现了艾森伯格的美学观点、音乐演奏观点及其密切有关的教学法原则。

法国学派的代表费依拉写有多种教材。另一位法国学派代表巴泽雷尔（P.Bazelaire）著有三本书：《法国的大提琴教学》（是一本关于大提琴左右手训练、艺术修养等短文集）、《大提琴技术要点杂记》（是一本实用的大提琴演奏技术要点教科书）、《大提琴的技术和艺术处理的教学法》（包含了大提琴演奏技术、教授法及其他相关问题，附有大提琴学习必修材料目录）。贝克尔（H.Becker）和他的学生赖纳（生理学家）合著的《大提琴演奏技巧和美学》从生理学的角度来分析演奏技术，并涉及到演奏美学上的问题，很有参考价值。贝克尔所编写的《手指练习以及运弓练习》、《练习曲》以及《6 首特殊练习曲》仍然被今日的教学所用。

在大提琴演奏艺术发展过程中有两位教师——南斯拉夫的马茨（Rudolf Matz 1901—）和意大利的西尔瓦（Luigi Silva 1903—1961），虽然他们都出生在欧洲，但他们在 50 岁出头时才在美国认识，并且在一起工作了 7 年，通过各自的教学和出版教材对当代以及后来的大提琴演奏艺术

---

①② 转引自 Margaret Campbell 著、张世祥译:《不朽的大提琴家》，世界文物出版社 1996 年 7 月第 1 版，第 170 和 164 页。

的发展作出了有益的贡献。1943 年马茨写了他的著作《大提琴入门》(The first Years of Violoncello),从而名扬四海。这套乐谱的前三本于 1946 年出版,后来又连续不断地出版。这套乐谱被认为是自 1806 年 J.L.杜波写的大提琴论著之后,最好的大提琴教本。西尔瓦为大提琴改编了克鲁策尔的《42 首练习曲》、帕格尼尼的《24 首随想曲》以及按罗西尼的歌剧《摩西》主题所作的主题变奏曲(帕格尼尼也这样做过)。但是他最伟大的贡献是从 1930 年起从事的研究工作,并于 1950 年开始专题写作有关大提琴的论文。这些论文的基本思想是左手技术的发展史以及指法系统,他详尽分析了从 18 世纪直到 20 世纪中叶的有关作品。这部未完成的著作经过马茨的加工已经形成了他的第一部手稿,题为《大提琴左手自然姿势的历史及其所形成的指法体系》。

### 三、20 世纪的中提琴、低音提琴的教学和教材

由于中提琴这件乐器的特殊性，加上专业训练的历史不长，在教学上还没有形成固定的体系,又因为它和小提琴在演奏技术上如此接近,大部分学生都是从学小提琴转过来,训练大都是借用小提琴的教材。因此,对培养专业中提琴家主要的做法是先学小提琴,打好技术基础,然后视学生的生理条件(手指的粗细、长短、力度)和音乐素质来决定是否从事中提琴专业。同时也鼓励小提琴学生,只要生理条件允许,兼练一个时期的中提琴。这样做,对小提琴学生不但在演奏技术上(如力度不够,揉弦太快、太窄等)有所帮助,更重要的是能磨练学生的意志,增加在合奏、室内乐中体会中声部在音色、织体、配合上的经验,以提高学生全面的音乐修养。

尽管小提琴和中提琴这两件乐器如此接近,但它们之间毕竟还是有不少区别的。在演奏技术上,手指按弦的方式和所需力度不同,在运弓方面,中提琴要求贴弦更紧,臂部作用增大,如果用同样的方法曲演奏小提琴,就会产生压力过大,运弓滞重,灵活性不够等缺点。因此,有一种观点认为,学生可以从一开始就用中提琴来学习,以避免‘ 转轨 ’的麻烦。这种观点固然有一定的根据,但在实践中似乎并不可行。现在解决这个问题的普遍办法一旦生理条件成熟,从小提琴转向中提琴的时间越早越好。从另一个角度看,小提琴学生甚至学完了高级课程,音乐学院毕业之后,改为从事中提琴专业而大有成就的人确实存在。如英国的中提琴大师特蒂斯和普里姆罗斯就是实例。另外,20 世纪小提琴家中,有许多会演奏中提琴,如克莱斯勒、梅纽因、蒂博、奥依斯特拉赫、祖克曼等都是优秀的中提琴家。

20 世纪出现了较完备的中提琴练习曲 :如美国中提琴家利布切依(S.Libsehey)的《音价》、《双音练习》、《每日技巧练习》是比较完备的教材。巴黎音乐院中提琴教授维奥(M.Vieux 1884—1957)的《20 首练习曲》、《20 首音程练习》和富尔的《12 首随想曲》则是比较高深的教材。多列西(R.Dolejsi)的《现代中提琴技术》是根据塞夫契克的方法在中提琴上应用的技术大纲,包括很多极有价值的左、右手技术练习材料。英国著名的中提琴家特蒂斯(Lionel Tertis)著有《弦乐演奏的美丽音色》(1938)。此外,还有鲍里索夫斯基的 4 首《艺术家练习曲》;丽莲·富克斯的《16 首幻想练习曲》;赫尔曼的《6 首音乐会练习曲》(作品 18)和《技术练习曲》(作品 22);霍夫梅斯特的《12 首练习曲》;霍夫曼的《15 首练习曲》(作品 87);帕拉什科的《20 首练习曲》(作品 36)、《10 首练习曲》(作品 49)和《12 首练习曲》(作品 55);泰里安的《4 首高级练习曲》等。

英国低音提琴演奏家克鲁夫特(E.J.cruft)著有《克鲁夫特的低音提琴演奏法》(1966),美国低音提琴演奏家及教师德鲁(Lueas Drew)为低音提琴写了名为《弦乐器的研究》一书,对低音提琴的左、右手技巧训练进行了分析。齐默尔曼(F.Zimmnman)写了大量的低音提琴练习曲及重奏曲,

至今仍被广泛采用。他的最后一部著作《当代低音提琴运弓技巧》(1966)是建立在左、右手分别进行训练的总的原则基础上的。奥地利低音提琴家普兰尼亚夫斯基写了大量关于低音提琴的论文,其中最重要的是《低音提琴的历史》。

## 第六节　20世纪的弦乐艺术风格和演奏美学观点

大批弦乐艺术大师在20世纪相继出现,由于他们的艺术成就,改变着这个世纪以来的演奏风格和审美观念。

特征之一是"个性至上"的浪漫主义表演美学的延续

以克莱斯勒、卡萨尔斯、胡伯尔曼为代表的具有浪漫主义表演美学的演奏家们,对演奏作品的研究、解释及演奏自然会打上浪漫主义的烙印,这种以浪漫主义美学观念处理古典作品的传统一直延续到20世纪上半叶。他们在演奏时,演奏家的风格、个性、爱好和趣味相当突出。

克莱斯勒是演奏艺术新的美学标准和新的风格的创造者,正如杨波尔斯基所说的:"每一种风格都有自己的词汇和语法,小提琴表演风格也是如此,克莱斯勒是新风格的创造者,他必将作为满怀热忱的音响诗人和伟大的、技术高超且有色彩丰富的演奏加而被载入小提琴艺术史册。"[①]在论述克莱斯勒的艺术个性时,杨波尔斯基还说到:"他作为自己个性特点的'歌唱家'而创造了独特的发音技巧,他所独有的演奏方式可以称为'克莱斯勒小提琴演奏艺术'这一整体概念,他最大的特点是广泛、多方面的发挥小提琴演奏的色彩,表现手法和节奏等。"[②]他把诗意、幻想、歌唱和甜蜜的表情、优美多情的句法以及完美无缺的天成之趣融合在一起。

卡萨尔斯的艺术观是值得我们学习和深入研究的,他以高超的技艺和对作品的精辟见解,全神贯注地展现作曲家的意图和情感,但更可贵的是能够融入他本人的心声和风貌。他演奏的作品(无论是古典的还是现代的)总是风格鲜明,手法简洁,给人以深邃质朴、流畅自由、情绪起伏变换自然得体的感受,他的那种发自内心的倾诉,灌注以浓厚的感情色彩,就好像只凭直觉,随心所欲地倾泻出来。实际上,卡萨尔斯出神入化的演奏,正是通过缜密的思考,调动一切表现手段,精心安排的结果。

胡伯尔曼是一位技艺超群而有个性鲜明的小提琴演奏大师,同许多犹太血统的演奏家一样,胡伯尔曼也同样具有丰富的内在感情和浪漫主义的个性。他的演奏有着一种神奇的魅力,他演奏出来的声音饱满而细腻,同时也具有丰富的情感变化。他的演奏还具有娴熟而流畅的技巧,对于各种类型的复杂作品,他都能随心所欲地驾驭和表现出来,在演奏当中,他既能将细腻的旋律演奏得委婉动听,又能根据作品的需要赋予音乐以磅礴的气势和生动的激情。克莱默被许多评论家看成是胡伯尔曼的继承人,两人在不拘一格地处理音乐作品上同样具有惊人的胆识和层出不穷的创意。

特征之二是新古典主义表演美学的兴起

20世纪初,另一种表演美学——新古典主义表演美学兴起,到了20年代逐渐占主导地位。他们的美学观点是"强调表演要忠实于原作,风格要朴素、自然、有节制。约阿希姆的再传弟子西盖蒂和弗莱什的学生谢林格,他们所演奏的巴赫作品体现了新古典主义表演美学的思想,具有理

---

①② 转引自景作人著《20世纪世界小提琴大师精粹》第4页,世界图书出版公司,1998年8月第一版。

智与感情的高度平衡以及无懈可击的风格概念。他们参照历史上的各种版本（包括手稿），进行了深入的、学术性的研究，表现了对艺术高度负责的精神。

西盖蒂是一位能够深入到音乐固有的奇妙境界中的大师。他用他易于感受又很理智的心灵，带给听众极度的喜悦和难以形容的美感。谢林格的演奏风格，应该说是 20 世纪世界小提琴艺术中一种非常有代表性的风格。他的演奏既不像海菲茨那样激动狂热，也不像奥依斯特拉赫那样温暖宽厚，但却能给人们带来一种高雅、自然和恬静的感觉。谢林格的演奏端庄自然、质朴无华，是一种充满个性的客观演奏，是追求和体现一种“古典的心灵美感”的演奏，有着感性和理性相统一的特点。

德国小提琴家库伦坎普夫在演奏上一直严格遵循着德国小提琴学派的传统，虽然他的演奏技巧十分娴熟，但他的演奏却是以出奇的严谨而著称。他的演奏格调高雅，形式规范，讲究严密的逻辑性。更值得一提的是，与许多指挥家一样，库伦坎普夫也是一位主张忠实于原作的小提琴演奏家。一般来讲，他对速度的要求十分严格，无论是什么的变化都尽量按照作曲家所标出的要求去做，而很少根据自己的想像去运用自由速度。在这一点上，他的风格与奥尔为代表的俄罗斯学派的一些演奏家那种奔放、自由和浪漫的演奏风格形成了鲜明的对照。然而，库伦坎普夫的演奏也并非是那种纯刻板的学究型演奏风格，人们仍然可以从他演奏出的美妙音色和充沛情感中品味出丰富的内涵特征。

托特利埃的演奏风格具有学院派的许多优点，稳健、干净、工整，同时法国浪漫儒雅的文化传统，又给他的演奏平添了几分诗意的气质，在他不动声色的面目表情下隐藏着一颗敏感的心灵，他的激情受到自觉的控制，常常外化为一种超然宁静的神态，实际上内在的紧张度仍然十分强烈。

在新古典主义表演美学之后又出现了所谓“原样主义”（或称“真实主义”）的表演，他们不满足于仅仅“按推想的风格”演奏，还要使用巴罗克时代的提琴和弓，以当时的持弓方法，当时的标准音高（比现在低），戴上假发，点着蜡烛，用手稿上的弓法和低把位演奏，力图再现古典巴赫作品当年的“原貌”。

特征之三是各个流派存在的影响及演变

法、比学派的突出代表中有集文雅、纤细于一身的法兰西大师蒂博，他在表演风格上是独树一帜的，他的演奏文雅柔和，具有深切的歌唱性，手法精致，风格清新，音色温暖富有诗意，是一位气质朴实而又极富感染力的浪漫主义艺术家；被称为风雅君子格鲁米奥是从贝里奥、维奥当到伊扎依这一条师承线上一脉真传下来的优秀弟子，他不仅在技术与风格方面继承了前辈比利时大师们的传统与经验，而且在精神实质和民族本性上也达到了高度的融合；内弗是属于典型法、比学派演奏风格的代表，她的演奏非常具有感染力，技法极其灵巧、干净和辉煌，风格热情而又妩媚，充满着法兰西所特有的雅致、柔美和巧妙的意境。费拉是属于才华横溢、华丽灵巧型的演奏家，他有着均衡、清晰、精致的演奏技巧，敏锐细腻的音乐感和壮丽多彩的音色和感人肺腑的力量，这些风格特点正是法、比学派的精华。

在德、奥学派的代表人物中人们把布什看作是继承德国学派传统的杰出独奏家，他是以细腻和严谨见长的小提琴演奏大师，他的演奏具有扎实而又全面的演奏技巧，同时也拥有丰富的表现力和对作品深邃的理解力，其演奏风格具有质朴、简洁、雅致、紧凑和严谨的特点。

俄罗斯学派的代表人物津巴利斯特是一位技艺出众、修养深厚而从不以炫耀技巧和标新立

异取胜的演奏大师，他的演奏音色优美丰润，表情深刻，感染力强，人们能够于平静中感悟出高雅的意境，于朴素中感到深刻的内涵，他的热情始终贯穿在真实的音乐境界中，而他的个性则与这种真实的境界融为一体。他的独到的音乐鉴赏力和审美观，正是体现奥尔教学体系的精髓。在他看来，小提琴演奏艺术从根本上说是一种表现音乐内容的艺术，一切技术表现手段都是为揭示音乐内容而服务的。埃尔曼继承了奥尔的演奏风格，以揭示作品的深刻内容和音色甜美而丰满为其特色。他的演奏总是将富有特色的精湛技巧和强烈的音乐性连接在一起，以达到一种具有崇高境界和美好趣味的典范艺术。杨波尔斯基以新的观念和方法继承和发展了一代宗师奥尔优秀传统，把苏联小提琴演奏艺术提高到一个新的高度。而同为现代苏联小提琴学派的代表人物的大卫·奥依斯特拉赫和科岗，他们二人分别代表了这一学派中两种不同的风格，同时这两种风格又是组成整个学派缺一不可的成分。奥依斯特拉赫的演奏十分善于以朴素高尚的情调去表现原作的精神，同时以真诚的态度富于音乐以自然的气息和深刻的意境。科岗的演奏则充满着无限激情和阳刚之美，以大刀阔斧的气势表现出一气呵成的整体美效果，以戏剧性的冲突和情感变化来使音乐焕发出新的生机。

在炫技派的代表中，弗朗切斯卡蒂是一位在艺术上富有独特魅力和影响力的人物，是帕格尼尼演奏技艺的正宗传人，具有典型风格和惊人技艺。他的演奏一向以技巧干净、敏捷和辉煌著称。他的演奏既有气势磅礴的激情，又有感情甜美真挚的柔情。里奇是一位发展和完善演奏技巧的典型代表人物，他的演奏总是能够处于完美和惊人的技术状态中，这当然与他那超群的天赋有关系，但他的独树一帜又极富科学性的训练方法也是起着决定性的作用。他在演奏帕格尼尼的作品时，既能够干净利落地完成乐曲中的艰难技巧，又能够尽力挖掘出作品的音乐内涵，这种能力是他区别一般炫技型演奏家而被公认为是最优秀的帕格尼尼作品权威的根本原因。

特征之四是历史上形成的不同学派逐渐趋向混合

20 世纪后，特别是第二次世界大战后，国际文化交流频繁，尤其是国际比赛兴盛起来，各国的演奏家都在互相影响、取长补短、采撷众华、丰富自己。这样一来，就促使历史上形成的不同学派，逐渐趋向混合。当今美国的弦乐艺术正是在综合了各学派特点的基础上发展起来的。

70 年代以来，“综合”派逐渐得到大家认同，他们不满意忽略演奏者个性而拘泥于所谓‘原作的精神”，又不主张回到浪漫主义的主观随意性，他们在表现作品时，既有原作风格，又充满着感情与创造性，尽可能接近作品给予我们的信息和灵感。

演奏学派的消失，并不意味着演奏家独特的风格和个性的消失。20 世纪后期，国际音乐比赛对选手的评判标准正是基于演奏技术、音乐表现力和作品风格的把握三个方面综合考虑的，实际上这也是衡量演奏家的标准：既要准确地把握所表现作品的风格和思想，又要有演奏家独特的演奏风格与个性。

## 第七节　弦乐艺术在各国的发展

### 一、阿拉伯国家，南亚和东南亚

我们在第一乐章已了解到弓弦乐器起源于亚洲的锡兰（今斯里兰卡）。的确如此，当提琴类乐器在意大利和其他欧洲国家发展时，许多不同与提琴的弓弦乐器不仅在阿拉伯国家使用，而且随

着阿拉伯贸易传到了远东(如传到东南亚、中国和日本)。与此同时,贸易还把西方的提琴带到了东方,在伊朗、叙利亚和北非,人们发现提琴是适合即兴演奏的理想乐器,现在提琴几乎不再被看作是外国乐器,它们非常适合演奏波斯音乐。提琴在亚洲的一些国家和地区一直独立于欧洲的传统发展至今,目前在亚洲的许多地方都还保留着小提琴是直握的,用拉巴伯琴(Rabab)一样的方法演奏,经常放在双膝上或双膝中间。

内特(Nettl)在他的《西方对世界音乐的影响 :变化、适应和流传》(纽约和伦敦,1985)研究中认为,伊朗的古典传统音乐家与南印度的卡纳蒂克传统音乐家在提琴的演奏风格和运用上是不相同的。伊朗迅速采用了小提琴类乐器和接受了西方独奏风格的倾向。而在印度,由于具有深厚的并且至今仍保持着强大生命力的印度传统文化的力量,所以欧洲乐器在长期的历史演变过程中逐渐被同化,适应了印度传统音乐的要求,最终被改造成为印度的民族乐器。属于这种类型的乐器有提琴类乐器、曼陀林、吉他、单簧管、萨克斯等,其中最突出的是小提琴[①]。

大约在 3 个世纪之前,小提琴类乐器就传到了印度,但直到 19 世纪初,迪克希塔尔[②]和他的学生韦迪维恩(Vadiveln)让小提琴类乐器在特拉凡哥尔宫廷的古典音乐中扮演了一个伴奏角色之后,小提琴类乐器才被卡纳蒂克传统所接受。最初提琴只是用来为声乐伴奏,后来变为歌唱家与两把小提琴,再加上木丹加鼓和陶罐在一起演出。不久以后建立了“瓦迪文卢”弦乐四重奏组。小提琴后来逐渐适应了南印度卡纳蒂克古典音乐的要求,通常把弦定在 $d-a-d^1-a^1$ 上,更接近中提琴音高,人们有时喜欢用中提琴,因为它会产生一种完全适合男性音乐家的深沉悦耳、令人愉快的声音。然而真正的音高取决于独奏者喜欢用的音高,作为伴奏者,小提琴手是独奏者的“影子”,附和每一个乐句,独奏者走到哪儿,他或她就跟到哪儿,这是一条永恒的原则。最初小提琴手的左手技巧是用两个手指,模仿维纳琴(Vina)的技巧(今天许多演奏者探讨和采用了四个手指的技巧)。由于小提琴稳稳地夹在演奏者的颈项和左踝之间,演奏者盘腿坐着,左手能够在指板周围自由移动,引进正宗的印度拉伽(Raga)的演奏必不可少的滑音和许多大幅度的鼓音(Gamakas),避免了欧洲风格的颤音。经过长时期的实践,提琴已经与南印度的卡纳蒂克音乐传统融为一体。

印度风格的提琴演奏艺术现在已形成了一个体系,有自己的一套方法、技巧和教材,在其发展过程中吸收了印度弓弦乐器萨朗基和艾斯拉吉的演奏技巧和表现手法,特点是滑音特别多(有快滑、慢滑、上滑、下滑等),弓法多用长弓和弓尖碎弓,八度双音用得多,其他双音用得很少,有的演奏家也用左手拨弦、连顿弓和四弦滚奏。学生学习时从南印度的 72 个梅拉(类似音阶)开始,并练习手指固定在把位上的前仰后合动作和各种节奏的变化。一般学习 5 年打基础,再经过 5 年高级班方可成才。

小提琴作为一种独奏乐器,成了艺术大师手中的宠儿,19 世纪最著名的印度风格小提琴演奏家有萨斯特莱和伊亚尔,当代最著名的有克里希纳女士和 T.N.克里希南教授。现在最著名的为苏布拉马尼亚姆[③],他在 1988 年纽约联合国庆祝印度独立 40 周年的音乐会上与世界著名小提琴

---

① 陈自明 《被印度传统文化同化的具有印度特色的欧洲乐器》,《音乐周报》,1997 年。

② 迪克希塔尔(Balasvami Dikshitar 1786—1858)是南印度音乐三杰之一,穆塔斯瓦希·迪克希塔尔的弟弟,是最早演奏小提琴的印度音乐家之一。

③ 苏布拉马尼亚姆(L. Subramaniam)是享有国际声誉的印度音乐家之一。他是一位杰出的小提琴家,擅长印度风格的小提琴演奏,同时也演奏西方古典音乐和爵士乐 ;他还是一位富有创造性的作曲家,他创作的《陀诗歌幻想曲》、《小提琴二重奏——旅行》、《全球交响曲》、《星际交响曲》等都是西方音乐与印度音乐及东方音乐的融合,在当今世界乐坛上独创一格,引起震动。

大师梅纽因合奏印度音乐，并与苏联的管弦乐团进行过合作演出。在北印度，小提琴类乐器已被用在经典表演中，成了现代印度的电影、广播和电视管弦乐团必不可少的一部分。小提琴目前在印度是弓弦乐器中最受欢迎和最常见的乐器，除了用于伴奏外，现在独奏、重奏的音乐会也很多，小提琴还用来伴奏奥迪西（Odissi）舞，有时用在叫做苏木里（thumri）和嘎扎尔（ghazal）的各种祈祷声乐合奏中。印度风格的提琴还与唢呐、维纳琴等合奏。近年来，北印度也出现了印度风格的提琴演奏节目。

葡萄牙人不仅把提琴类乐器带到了印度，而且还带到了更靠东面的缅甸、马来西亚和印尼，在那儿令人奇怪的是当地小提琴用的名称（如 Biola）很像葡萄牙用的小提琴名称——Viola。这里的天主教教士似乎也采用了积极的步骤来培训欧洲乐器演奏者，早在 1689 年，雅加达的有钱人就让他们的奴隶学习欧洲乐器（如在用餐时有小提琴、竖琴和大管演奏的重奏音乐）。

在亚洲另一些地区，提琴似乎慢慢地取代了列贝克琴或肖姆管，两种乐器都是早期从回教国家引进的，用在各种小型加美兰（Gamelan）合奏中。在 20 世纪初期，西爪哇的班纽万基地区有用近似于中提琴音高的两把小提琴、鼓和大小不同的锣组合在一起演奏。马来人歌曲由三面框架鼓（Robanas）、两把小提琴和一把中国月琴（Moon-Lute）伴奏。在马来西亚的梅拉克港，当地的音乐中用的是曼陀林、吉他、小提琴和尤克里里琴（Ukulele），今天，萨克斯管、小号和电子乐器取代了它们中间的大部分乐器。

## 二、欧洲流行的和乡间的提琴音乐

### （一）中欧、南欧和东欧

大概有几个世纪，除了提供舞蹈音乐之外，在欧洲的东南部和亚洲许多地方，人们都非常喜欢用弦乐器为演唱史诗歌曲伴奏，小提琴的优点之一就是能沿着左臂放，或是撑在胸部拉奏，让演奏者在演奏时不受拘束地唱歌（如果他愿意），许多史诗歌手用这种方式为自己伴奏，用乐器奏出前奏曲、后奏曲和叠歌，使他们的声带休息一下，并回忆或是重新创作下面一段音乐。罗马尼亚南部的吉普赛歌手和南斯拉夫、阿尔巴尼亚以及马其顿的著名史诗歌手（Guslari）都是如此，但是这些歌手所用的古兹拉琴（Gusle）或里拉琴（Lirica），直到近期都是与提琴并肩共存的。特雷鲁帕（Birthe Traerup）在前南斯拉夫南部的科索沃写过回教的婚礼音乐，他描述了歌手们如何把小提琴的音高调到相当低来提供歌曲的伴奏和为穿插在唱歌中的舞蹈伴奏。

提琴类乐器在北欧常常是单独演奏，而在欧洲的东南部和中部，长期以来提琴已成为各种各样合奏的一个部分。在保加利亚、罗马尼亚和希腊，竖笛经常是主旋律乐器。提琴手以衬腔式和高度装饰的方式为竖笛的乐谱伴奏，提琴手在唱歌时继续为竖笛手伴奏，通常用拨奏琉特琴和击鼓结束合奏。在这些地方，偶而也用基曼（Keman），一种加上了一根或几根共鸣弦的小提琴。在土耳其乡村，基曼是当地一般小提琴的名称，像比较古老的基曼斯（Kemence，有时称作黑海提琴）一样，是垂直放在膝上演奏的。在受土耳其影响的区域，常常可见到鼓和肖姆管二重奏中用小提琴或竖管替代肖姆管。吉普赛人把小提琴和加东（Gardon）结合在一起演奏，加东与小的低音提琴（经常制作得非常粗糙）相似，但它的弦定为四度和五度（或八度音），搁置在平的琴桥上，敲击起来很有节奏，用短的弓杆，所有的弦同时演奏。

欧洲的古典传统在中欧地区对农民和较低阶层市民的舞蹈音乐都有较大的影响，在这里你能见到混合型的弦乐队（包括第一和第二小提琴），经常由拨奏或是敲击类型的齐特尔琴（Zither）

伴奏。在整个地区，竖笛似乎替代了风琴。在欧洲中东部地区，尤其在匈牙利，吉普赛音乐家是地位最高的小提琴手。萨洛西（Sárosi）在他的《吉普赛音乐》（1978）一书中详尽地叙述了在 17 世纪小提琴如何变成了吉普赛职业音乐家最喜欢的乐器。早在 1683 年，几乎每个匈牙利贵族都拥有一个是小提琴手或锁匠的吉普赛人。虽然像欧洲其他许多地方一样，这段时期匈牙利的教堂对小提琴也不屑一顾，认为它比魔鬼的乐器好不了多少。但是，尽管有这种苛刻的限制，吉普赛音乐家仍然以极大的热情拿起小提琴作为他们的谋生方式。不管怎样，他们经常被看作是置身于约束一般城市居民和村民的法律之外的人。

18 世纪，吉普赛人在匈牙利和奥地利的一些城镇有了固定的剧院管弦乐团人员，但一般的舞曲合奏经常不会超过四重奏 :两把小提琴（一把演奏伴奏部分）、一把匈牙利大扬琴和一把低音提琴。有些乐团首席小提琴有了相当大的名气，波卡（Károly Boka 1764 — 1827）是一位比大部分人更精通古典艺术的演奏者，指挥着一支 20 到 24 人的大乐团。李斯特热情地描写过吉普赛小提琴手富有想像力的即兴演奏。李斯特和约阿希姆有时候喜欢和他们在一起创作音乐，并常常被这种音乐深深地打动。吉普赛乐队不用乐谱，他们认为乐谱会约束领奏者富有想像力的即兴演奏。

（二）北欧

在波兰，提琴类乐器是现在用得最广泛的民间乐器。20 世纪之前，兹罗布卡奇（Zrobkoci）、马赞基（Mazanki）、苏卡（Suka）和列贝克琴等弓弦乐器，一直都在塔特拉山脉的地区用来演奏。当代一些‘ 民间音乐复兴乐团 ’重新操起这些提琴前辈中的一些乐器，把它们看作是波兰人的象征，我们甚至能在伦敦听到波兰流亡者演奏这些乐器。

17 世纪初，小提琴在斯堪的那维亚许多地方闻名了，在北欧其他地方也成了人们的主要乐器。挪威西南部草木茂盛的山谷中盛行着一种特别精美的哈登格小提琴。这种乐器保留着平的琴马、指板和巴罗克小提琴的短琴颈，但像抒情维奥尔琴一样，有四根或是五根共鸣弦穿过琴马上的孔，在指板下延伸到一个长的弦轴箱上。许多乐器镶嵌得富丽堂皇，涂上了装饰漆。哈登格提琴是一种绝妙的独奏乐器，有许多较古老舞曲的保留曲目，包括斯谱林格（Springar）、甘嘎（Gangar）和哈林（Halling），还有婚礼进行曲等。与较新的提琴舞蹈曲目平衡的结构不同，哈登格提琴曲用了短的、经常反复的动机，通常在音高标准上有很大的区别，有许多旋律装饰音、双音和用了间歇的持续音。挪威作曲家格里格曾为钢琴改编过 17 首哈登格提琴曲调。哈登格提琴的这种传统，像斯堪的那维亚其他的提琴演奏传统一样，在今天仍然充满活力。哈登格提琴演奏者富有独创性地凭着听力学会了许多独特的曲子，他们有意识地发展了一种比较传统化的音调，在里面经常用‘ 中间调式 ’（不是大调也不是小调，而介于二者之间）和 20 多种不同的变格定弦。

在苏格兰和爱尔兰，提琴、风笛和竖琴都被视为是主要的传统乐器。两个国家都有大型的，从某些程度上来说相互交叠的曲目——包括了 19 世纪前的舞曲曲调类型，如里尔（Reel）、基格（Jig）和号角舞曲（Hornpipe），还有后来的方阵舞曲（Quadrille）、圆舞曲和波尔卡舞曲——两个国家在演奏风格上有相当大的差别，但广播和录音业的影响对产生更相近的民族风格有所帮助。在谢德兰群岛，提琴演奏仍然被看作是最独特、最有活力的传统之一。提琴在苏格兰社会的各个阶层都广受人们喜爱（实际上他们演奏的都是同样的曲目），促进了提琴乐曲集的大量出版，其中包括许多新的作品，但并不是所有的乐曲都是舞曲，例如起源于斯特斯贝舞蹈的斯特斯贝慢舞曲发展成为一种独奏曲，它有精美、华丽的装饰音，在今天被视为是对苏格兰提琴手技巧的真正检验。在苏格兰和爱尔兰，一直到较近阶段都是以独奏为标准的，对音乐家个人背景和演奏风格的兴趣

形成了传统小提琴演奏美学的一个重要部分。事实上现在为舞曲演奏的小提琴手较少了，更多的是作为室内音乐家。苏格兰最有影响的提琴作曲家是斯金纳（James Scott Skinner），他是一位传统舞蹈大师的儿子。斯金纳童年时在曼彻斯特学习过小提琴。随后他回到苏格兰，继承了家庭的职业，但是却成为一位独奏者，演奏的曲目中有许多自己的作品。今天他的演奏还在唱片上保留了下来。

### 三、北美

美国最早的殖民地开拓者几乎都一定会带着他们的乐器，至少从 18 世纪初以来，提琴就是北美家庭娱乐中最重要的乐器。这时期的殖民地开拓者已经能够开始发展社会和艺术活动，就像在他们的祖国一样，在这些活动中，舞蹈是人们最喜爱的娱乐之一。殖民地开拓者急切地鼓励他们的黑人奴隶学会拉小提琴，让黑人奴隶为他们演奏。小提琴、班卓琴（起源于非洲的一种乐器）和某些种类的鼓或铃鼓成为他们器乐演奏的主要形式。提琴在 19 世纪的北方曾经一度是舞曲中最重要的乐器。然而到 19 世纪 60 年代，人们发现在舞蹈大厅中用钢琴费用更低，可以用它取代小提琴、管乐器和低音提琴。但在南方的舞蹈大厅中，譬如说在新奥尔良，所谓的 6、7 件乐器的乐队继续在蓬勃发展，其中有两支竖笛或小提琴、短号、长号、低音提琴、吉他和鼓的组合。然而到 19 世纪末，提琴在城市里走向了衰退，在拥挤和喧闹的城市舞厅中，更容易让人们听到管乐器而不是弦乐器。南北战争之后，黑人不再被限制在提琴和班卓琴的演奏中，他们可自由演奏任何一种他们想演奏的乐器。在比较新颖的伴舞乐队中，小提琴变得越来越不起眼，但在爵士乐的初期阶段出现过一些优秀的爵士乐小提琴手。在乡村地区，小提琴继续得到重视，特别是在乡村气息较浓的南方，严重的文化隔离使那儿保留了较强的小提琴演奏传统，如变格定弦调音、模糊音准、转调音高、重音上的连奏弓法和空弦作为持续音的许多用法。20 世纪 20 年代以后，当大众录音业开始对乡土音乐发生兴趣时，这些特色常常被选出来作表演的内行提琴手表现得淋漓尽致，有些风格在离他们的故乡很远的地方也都深受欢迎。

现在，充满活力的提琴地方演奏传统目前仍然在加拿大和美国存在。虽然提琴已不再是舞蹈伴奏的主要乐器，但方块舞的曲目在为自己消遣而演奏的提琴手们中间流传，他们聚在一起，像在苏格兰和爱尔兰与他们同一类的人一样，在提琴手社团定期举行的比赛或提琴手的群体中演奏。这些不同的地区有它们自己独特的风格，基本上是来自于开拓这些殖民地的主要种族群体，但也融合了许多文化。不过，在美国这些地方发展起来的提琴演奏似乎和苏格兰、爱尔兰的小提琴演奏有很大的不同。大西洋两岸的人最初都演奏同样的方块舞曲，但新大陆人在演奏这种曲调时，有一种强烈的，凭着听觉流传下来的变奏传统，这是受非洲音乐影响的结果。对非洲音乐家来说，简短的音乐形式在格式的框架内的各种重复就是演奏的标准，黑人提琴手可能用同样的方法处理了殖民地开拓者简短的曲调结构。

### 四、拉丁美洲

虽然各种不同的手风琴越来越多地取代了提琴类乐器，但提琴类乐器在整个拉丁美洲还是用得非常广泛，另外还有吉他和竖琴。这三种乐器一开始都是由西班牙殖民地开拓者介绍到拉丁美洲的。1519 年与科尔特斯（Cortes）一起从古巴前往墨西哥的伙伴中有六位音乐家，其中包括奥尔蒂斯（Ortiz），他是一位杰出的维奥尔琴演奏者，很快就建立起自己的音乐学院。尤其是在墨西

哥，西班牙殖民地开拓者对当地印第安人学习他们的音乐的速度感到大为惊讶，教堂有时无法接纳急切想来做基督礼拜的乐器演奏者和歌手（以改善他们的经济和精神状况）。在墨西哥，第一支大教堂管弦乐团成立于1554年，20年后有了相当大的扩展，有各种不同的维奥尔琴。17世纪下半叶以后，提琴类乐器也同样很快地被人们接受了，用在了管弦乐团中。在巴拉圭，大约在1730年每个小镇要供养30到40个音乐家，其中包括6位小提琴手。墨西哥印第安人非常愿意学习乐器制作的技术，因此人们使用了大量地方上仿造的提琴类乐器。不过，它们中的一些弦乐器，如单弦小提琴是来自非洲阿拉伯人的乐器。在智利、瓜地马拉和从前的巴拿马，许多三弦乐器都用了拉巴伯这个名称，表明了它们是起源于西班牙阿拉伯人的乐器。

19世纪以后，殖民地开拓者带来的附庸风雅、时髦的沙龙音乐，他们的曲目中有小步舞曲、乡村舞曲（Contradanzas）、波兰舞曲、玛祖卡舞曲、波尔卡舞曲和小方阵舞曲（Cotilio）的各组曲调的残留部分。合奏也往往以西班牙和葡萄牙的沙龙合奏为模式，用一对对小提琴，经常以平行三度演奏，用吉他、查拉格斯（Charangos）、琉特琴和一架竖琴或其他低音乐器伴奏。自1900年以来，其他欧洲乐器也加入了合奏。合奏经常由三把小提琴、两把小号和吉他组成。梅尔奎德斯（El Ciego Melquiades，“盲人魔术师”）的演奏典型地代表了小提琴演奏风格，他用了颤音、滑音、有时用泛音，总是用一种强有力的拨奏乐器伴奏。

## 五、爵士乐中的提琴类乐器

爵士乐起源于美国，那里有无数来自欧洲的移民，加上许多来自非洲的移民。他们都带来了自己的音乐，新大陆改变了他们的音乐，爵士乐最重要之处可能在于它在文化和种族的融合上达到的深度。人们经常认为，提琴类乐器在爵士乐和与其相关的音乐中只起了很小的作用，而事实上，它起的作用相当广泛。这种多面性的根本原因是众多的音乐加入爵士乐和有关的音乐形式中。

所有流入爵士乐提琴演奏的音乐都能被归类到‘乡村风格’和‘高雅风格’两类，实质上二者之间存在着沟通。在这里提到的大多数提琴手都接受过古典传统教育，后期的一些人还达到了高水准。在爵士提琴中，演奏者虽然运用欧洲传统的表达和演奏技巧，但并没有减弱它自身风格的完整性。在乡村提琴的风格中，许多地区性的变化都被带进了爵士乐的提琴演奏中。实际上，一些独特的传统本身就有相当大的变化，阿卡迪亚人或法裔路易斯安那州人的小提琴音乐就是一个例子。他们原先是法裔加拿大人，移居于路易斯安那州西南部，他们仍然说法语，或者说从法语那儿衍生出来的方言。他们现在还在用吉他、班卓琴、大众化舞厅的手风琴，但提琴类乐器仍然是主要的乐器。对乡村提琴手和为舞蹈演奏的提琴手来说，这类乐器是身体活动的一种动力，当同行们正在发展铜管乐器、簧片和打击乐器时，爵士乐提琴手则更注重探讨更深一层的表达和技巧的可能性，大部分有价值、有独创性的音乐的产生都归功于这一原因。

与此同时，提琴类乐器同时还通过另一个渠道进入了爵士乐。雷格泰姆（ragtime）虽然用了切分法，但却是正规创作的音乐，雷格泰姆要求演奏的和写的完全一样，为的是可设法进入“高雅的”传统。大部分雷格泰姆作品是以管弦乐团的形式发表的，配器法中总有提琴类乐器。在雷格泰姆的年代，这种合奏中的小提琴手一般是领奏者，小提琴手作乐队领奏者的现象一直延续到爵士乐时代。提琴类乐器出现在雷格泰姆配器法中，由此而延传下来的是在较大规模的爵士乐演奏中用了提琴类乐器。开创先例的人是怀特曼（Paul Whiteman），他用了各式各样的组合方法，如在

《圣路易斯蓝调》(St Louis Blues,1926 年) 中用了 4 把小提琴和 2 把大提琴, 在《路易斯安那》(Louisiana, 1928 年)中用了 5 把小提琴和 2 把中提琴。怀特曼的继承者,著名的有查利斯(Bill Challis)和格罗菲(Ferde Grofe),他们让弦乐器插进了管乐器占支配地位的爵士乐结构中,施展出自己非凡的聪明才智。但遗憾的是,除了几个与他有直接关系的音乐家之外,怀特曼的首创并没有得到他人应有的仿效。

20 世纪的 30 和 40 年代,一些较大的摇摆乐乐队用了弦乐器,但由于作曲技法不熟练,几乎总是效果不佳。阿蒂·萧(Artie Shaw)是个例外,他的乐队是以弦乐四重奏和他自己的竖笛组成。有些极好的作品就用弦乐四重奏和竖笛,加上节奏乐器组(钢琴、吉他、低音提琴、打击乐器),如《流线》(Streamline, 1936 年)。甚至在补充加上铜管乐器和簧片的音乐中,李普曼(Joe Lippman)设法写出了让弦乐器仍然起了显著作用的乐谱, 一个很好的例子就是《奶油泡芙》(Cream Puff, 1936 年)。

在较早阶段专门演奏小提琴爵士乐的音乐家中,最杰出的是韦纽蒂(Joe Venuti)。他的精湛技巧能够让乐器的特点变得特别明显,与他所处时代的爵士乐达成最完美的和谐,他打消了人们对把小提琴当作爵士乐中独奏声部的一切怀疑。在乐器的音能放大之前,韦纽蒂像爵士乐中其他的小提琴手一样,没办法让别人听到自己。这个问题一部分是靠他的演奏声音特别尖锐解决的,也是靠在合奏中有异乎寻常敏锐的感觉。韦纽蒂在集体的即兴演奏中走的是一条独特的、适合于小提琴的路子。他有很高的独奏水准,在戈德凯特(Jean Goldkette)的《克莱门泰因》(Clementine, 1927 年)中,他可以在伟大的小号演奏家贝德贝克(Bix Beiderbecke)的两段即兴演奏中见缝插针,且又不让整个音乐的紧张感松弛下来。韦纽蒂和第一位著名的爵士乐吉他手埃迪·兰(Eddie Lang)一同寻求过乡间小提琴手用的小提琴与吉他搭配的效果,他们合作的代表作是情趣十足的《野猫》(Wile Cat, 1927 年)。这种合作关系扩展了富有冒险精神的乐器演奏法,产生出最早爵士乐室内乐的范例。韦纽蒂直到 20 世纪 70 年代还在写作高品质的爵士乐,与杰出的现代爵士乐演奏者合作时表现极强的适应能力,比如与次中音萨克斯管吹奏者西姆斯(Zoot Sims)的合作(例如《小旅馆》)(Small Horel,1974 年)。

韦纽蒂的追随者有美国的马尔内克(Malneck),英国的安德鲁斯(Stan Andrews),意大利的加利(Cesard Galli),丹麦的林顿(Otto Lington)和阿什芝森(Svend Asmussen)等。但其中的阿什芝森后来走的是一条独立性更强的路。其他人都一样,常常把小提琴与吉他的合作看作是新的尝试的基础。

比利时吉普赛吉他演奏者赖因哈特(Django Reinhardt)与他合作的还有另外两把吉他、低音提琴和由格拉佩里(Stephane Grappelli)演奏的小提琴。赖因哈特富有革新意义的创造能力、强烈的感情和独到之处使他成为主要声部,但格拉佩里优雅的演奏提供了恰到好处的衬托。

沃洛珀(Michel Warlop)是欧洲重要的爵士乐小提琴手,至少在庞蒂(Jean Luc Ponty)出现之前如此,但遗憾的是他在 1947 年早逝,几乎被人们遗忘了。另一位在巴黎做得非常出色的美国人是索思(Eddie South),他曾就读于芝加哥和布达佩斯,在那儿受到吉普赛小提琴手的影响。他较早和后期录制的唱片参差不齐,但索思和赖因哈特在 1937 年合作的演出,如《可爱的乔治亚·布朗》(Sweet Georgia Brown)(摇摆乐 8 首),是各个时期最好的小提琴爵士乐,完全使小提琴的演奏符合爵士乐的需要。

20 世纪初,施特罗(Augustus Stroh)开始尝试放大小提琴的音量,史密斯于 20 世纪 30 年代

首先在爵士乐中用了音量放大的小提琴，后来绝大部分的演奏都模仿他的做法。大多数人用了麦克风、换能器，或是里面装有换能器的电子小提琴。还用了其他电子器件来提高和改变乐器的音量，其中包括：声频均衡器，"哇哇"踏板、回声音栓、延时器和回声设备。自从第二次世界大战以来，每一位重要的小提琴手都用这种设备来达到个人目的，渐渐使这种方法传播开来。然而在这一大群人中，最主要的是庞蒂，从获得成功的大小和多样化上来说，他就是当今的韦纽蒂。像沃洛珀一样，庞蒂最初想当一名古典小提琴手，17 岁在巴黎音乐院获得了第一名。从 1964 年起，庞蒂全心倾注在爵士乐上，他和许多著名的音乐家以及流行乐团在一起演奏，并且领导着他自己的乐队进行广泛的巡回演出。庞蒂擅长各种不同的爵士风格，给人们留下了深刻的印象，各种风格都有独特的表现，20 世纪末，爵士乐处在"后现代主义"环境中，庞蒂就是这个环境具体化身，其代表作是《在音乐的翅膀上》(Upon the Wings of Music，1975 年)。从 1969 年起，庞蒂用了一种比小提琴低八度的电子乐器(violectra)，在 1977 年，五弦电子小提琴取代了 violectra，低音能达到 C，近来在演奏这两种乐器时都加上了一把不用电传音的小提琴，用音响合成器来产生电子效应。

波兰的小提琴手厄巴尼克(Michal Urbaniak)走的是一条相似的道路，额外还用了低音达到 F 的六弦乐器。他是一位既当古典小提琴手又兼爵士乐小提琴手的人，写过各式各样的曲子。特别令人感兴趣的是他的《纽约的巴特沙》(New York Batsa,1974 年)，作品的特点是有音调优美的短句和波兰民歌不规则的节拍。

詹金斯(Leroy Jenkins)是在小提琴上演奏自由爵士乐的首创者，他声称主要是受到海菲茨和索思的影响，特别令人感兴趣的是他与大提琴手沃杜德(Abdul Wadud)合作的二重奏《标准音乐》(Straight Ahead，1979 年)。詹金斯的学生班格(Billy Bang)模仿了詹金斯首创的自由爵士乐，很多时候他在演奏四分之一音和八分之一音，常常是在 C 调和升 C 调之间。班格、埃默里(James Emery，吉他)和林德伯格(John Lindberg，低音提琴)组成的纽约弦乐三重奏表明了小提琴和吉他之间持续不断密切关系。

另一种引人注目的组合是洛克伍德（Didier Lockwood）的摇摆乐弦乐体系（Swing Strings System)，里面用了小提琴、大提琴和其他乐器，比如《风景画》(Paysages，1978 年)。洛克伍德是一位较重要的小提琴家，他在多种环境中进行过演奏，像沃洛珀一样，为现代爵士乐带来了活力。尤其是他与伟大的钢琴家索拉尔(Martial Solal)在《日光浴室》(Solar, 1981 年)中合作的二重奏。

前面提到的几位爵士音乐家还发行过即兴独奏的 LP，例如詹金斯的《独奏音乐会》(Solo Concert,1977 年)，班格的《没有不同的对比》(Distinction Without a Difference, 1979 年)和塞弗特(Zbigniew Seifert)的《小提琴独奏》(Solo Violin, 1976 年)等。其他值得一提的当代人有受到先锋派萨克斯管演奏者科尔曼（Ornette Coleman）较大影响，而不是受爵士小提琴手影响的怀特(Michael White)，作为古典音乐演奏者而更为人们熟知的肯尼迪(Nigel Kennedy)，还有古特曼(Jerry Goodman)、德布斯基(Krzesimir Debski)和桑德斯(Ric Sanders)。

提琴类乐器在完全被用作独奏即兴演奏乐器的同时，也在大型的合奏中派上了比以往更大的用场。例如庞蒂在霍戴尔(André hodeir)的爵士乐清唱剧《Anna Livia Plurabello》(1966 年)中演奏小提琴；索拉尔由大乐队演奏的《组曲》(1981 年)，里面用了大提琴；在舒勒的《抽象》(Abstraction, 1960 年)中可以听到效果不错的弦乐四重奏；舒勒的《小协奏曲》、霍戴尔的《环顾蓝调》(Around the Blues)、海戴尔(Werner Heider)的《嬉游曲》(Divertimento,1960 年)、刘易斯(John

Lewis)的《相遇在卡涅》(Encounter in Cagnes,1987 年)和马沙利斯(Wynton Marsalis)的《温室花朵》(Hot House Flowers,1984 年)都有较大规模的弦乐器。

在西方古典传统孕育的学院和音乐厅之外,提琴类乐器的前景又是如何,这是每个人都在猜测的问题。提琴类乐器似乎已不再是人们所喜爱的西方舞曲中用的乐器了。首先出现了活动簧片乐器,如手风琴,现在在全世界的舞厅中,各种各样的电子乐器成了合奏的最重要的部分。电子琴(一般的小提琴装在连接的麦克风上)的发展在这种环境中是非常需要的,就像现在已被废弃的施特罗的带角的小提琴在录音的初期阶段是一种必要发明一样。与此同时,欧洲和美洲的民间小提琴家所表演的较古老的传统舞蹈种类,在许多情况下已第二次生存下来,面对着地方和民族文化的传统,他们的小提琴演奏就是他们身份的象征。更重要的是,提琴类乐器因保持了吸引人、深受人们喜爱的曲目,而得到人们的重视。

**思考题**

我们国内演奏舞台、课堂教学以及比赛的曲目上,就整体而言,18、19 世纪的所谓传统音乐作品占据主导地位,音乐院校表演专业的师生接触 20 世纪的音乐比较少,对现代音乐的风格及音响不是很熟悉。其实有些我们称之为现代音乐的作品,有的已有近百年的历史,而且像巴托克、勋伯格、贝尔格、斯特拉文斯基、肖斯塔科维奇、梅西安、巴伯、谢德林、施尼特凯等作曲家的作品已经成为经典,都已经受了历史的考验。现在国际上所有正规的比赛都规定必须演奏 20 世纪、甚至是近 50 年创作的作品,很多国家音乐院校的教学曲目中包括了大量的 20 世纪作品。这个问题不能不引起我们的高度重视。

所以加强对 20 世纪作品的研究、学习和演奏,在我国音乐院校、音乐比赛甚至是音乐生活中已是刻不容缓的任务。你认为如何在我们的考试、比赛的规定曲目和音乐会的节目中增加 20 世纪作品的比例?

# 第六章　提琴类乐器在中国的发展

## 第一节　中国提琴音乐创作的历程

### 一、历史给我们的启示

我们先看看被约定俗成地称为‘民族乐器’的二胡等拉弦乐器的例子。根据宋代沈括、陈　等人的记载，胡琴族的祖先‘奚琴’传入中原最早应在隋唐以后。而在昆仑山脉以西的‘西域’地区，拉弦乐器早在公元 6 世纪以前就有。我们已从第一章了解到公元前锡兰（今日的斯里兰卡）的拉弦乐器‘拉万那斯特朗’(Ravanastron)，它的形制竟与我们今天用的二胡十分接近，只不过长一点而已（见第一章图 1–1）。

“马尾胡琴随汉车，曲声犹自怨单于”[1]。看起来摩擦琴弦的工具确定为用马尾巴的毛系在弓上，当时善于骑射狩猎的游牧民族，如匈奴、突厥之类的‘胡’人所为。他们在大迁徙中，向东，把弓弦乐器传到中国的西北及东北方向，通过这些地区的少数民族流入了中原，而演变成今天中国各民族的各种形制的‘胡’琴类弓弦乐器；向西，马尾弓流传到波斯（今日的伊朗）及阿拉伯各国，演义着‘拉万那斯特朗’(Ravanastron)的后代，成为拉巴伯（Rabab）等小提琴的远祖，尔后在中世纪时，这些弓弦乐器再通过十字军或其他途径（地中海、黑海）流入欧洲，在文艺复兴以后逐渐演变成现在的提琴族弓弦乐器。

在中国，宋代出现在中原的胡琴由于用马尾作弓毛，在歌唱性和技巧性上明显地优越于在隋唐时流入的用竹片或高粱杆擦弦的奚琴、轧筝等拉弦乐器，所以不久就取而代之。在元代已用于宴乐。明末以来，胡琴这类外来乐器已广泛应用于戏曲、曲艺的伴奏和器乐合奏。随着各种地方戏曲、曲艺和各种乐器（包括境内各民族乐器）、乐种的发展，胡琴亦发展成二胡、京胡、京二胡、板胡、椰胡、高胡、坠胡、四胡、马骨胡、马头琴、根卡等等形制，各种形制胡琴的演奏技巧（如弓法、指法……等）及演奏风格亦随着各剧种、各乐种的发展而形成了今天这样适合于各个地区、各个民族、各个时代人民生活的多种多样的技巧和风格。与此同时，各类胡琴的音乐在历史的发展中自然也成为了中国传统音乐文化的一个组成部分，不再是‘胡乐’了。

再看看琵琶。“批把本出于胡中，马上所鼓也。”[2] 这里所说的‘批把’是包括直项琵琶在内的多项拨弹乐器的总称。公元 4 世纪以后，随着与‘西域’的文化交流，流行于波斯、阿拉伯及北非的琴颈向后弯曲的、半梨形拨弦乐器乌特（Ut）传入中国，称曲项琵琶。中国音乐史上著名的音乐家、西域龟兹（今日的新疆库车）人苏祇婆，就是在南北朝周武帝时随突厥皇后入中原的曲项琵琶演奏家（兼音乐理论家）。到了唐太宗时，演奏家兼作曲家、西域疏勒人斐神符，吸取了古琴演奏特

---

① 北宋沈括《梦溪笔谈》。

② 东汉刘熙《释名·释乐器》。

点，最早废木拨而改用手指弹奏，革新了琵琶演奏技术。不过这时的琵琶仍是“西方乐器”，演奏家亦有许多是西方人，包括一个半世纪以后，号称“第一手”的宫廷琵琶演奏家康昆仑，也是康国（今日的中亚撒马尔罕附近）人。他们在早期演奏的拿手曲目，自然是他们所擅长的、受伊斯兰音乐文化影响较深的“胡乐”，例如隋唐九部乐、十部乐中的龟兹乐、疏勒乐和康国乐之类。而唐宋以后，在原来的基础上不断改进乐器，设“相”和“品”，再把横抱改为竖抱，两个手的弹奏技法也日趋丰富，到了明清时出现了包括有情节、有形象的武曲，抽象写意的文曲以及雄浑的大曲等许多大型套曲，琵琶于是成为能表现多种题材的、有南北诸多流派的、适宜于独奏、伴奏与合奏的重要的“民族乐器”了。

目前国内音乐院校的民乐系中两大重要支柱乐器——二胡和琵琶，都是通过漫长的历程，从外来乐器演变成民族乐器的，其音乐也从“胡乐”演变为“民乐”。这说明中华民族有这个气魄，能把一切外国的、外族的音乐文化吸收融合，而成为中国音乐的一个组成部分，这是第一点启示。

同时我们还注意到，这些乐器的原型仍然在他们的家乡（印度、西亚、北非）生活着，被称为当地的“民族乐器”，演奏着当地的民族音乐；或是向不同方向发展、演化成近现代欧洲弓弦乐器或拨弦乐器，演奏着自 17 世纪以来的欧洲音乐。如果进一步考察，被认为是小提琴前身之一的、从上面说的拉巴伯（Rabab）演化而来的西方弓弦乐器列贝克（Rebec），与被称为侗族民族乐器的牛腿琴（Gegei）、苗族民族乐器的瓢琴之间，在形制上并无二致[①]；四百年前传入中国的、现在被称为民族乐器的扬琴（以前叫洋琴），与现代匈牙利、罗马尼亚的大扬琴（Dulcimer）之间，除击弦工具略有不同以外，形制相差不远。因此，东西方同类乐器之间的亲属关系是显而易见的，而这些乐器所演奏的音乐内容和风格则相差甚远，已经彻底成为本民族传统音乐文化的组成部分。可见，东西方乐器虽有共性，而器乐则有明显的个性。这是第二点启示。

提琴类乐器的情况将来会怎样呢？有人认为以上是乐器定型前传入中国的例子，而提琴类乐器不单是在定型以后，而且是在经历了巴罗克、古典主义、浪漫主义（甚至印象主义）艺术之后，在意、法、德、俄等学派充分发展的三百年之后传进来的，与以上所举之例根本不可同日而语。对此，我们认为提琴类乐器传入中国后从乐器的形制上当然不会再有什么明显的变化，加上当代交通及大众传播工具如此发达，东西方文化交流及撞击日益频繁，民族之间的隔阂也日渐消除，提琴类乐器再变成只演奏地区音乐的“民间乐器”的可能性已经消失，我们不但不能拒绝几百年欧洲灿烂的弦乐艺术，而且还要把它掌握、精通。但是，对于中国整体弦乐艺术来说（不是对于作为个人的小提琴家来说），掌握、精通它是为了发展自己的弦乐音乐语言。另一方面，中华民族的历史、语言、文化以及生活在这片土地上的人民的思想感情、审美习惯不可能不对提琴艺术的发展产生强大的影响，并使它鲜明地带有中国传统文化的烙印。因此，历史不会在我们每年能给国外音乐团体输送一批合格的乐手和在国际比赛中取得一两个冠军这个现实面前止步。

## 二、中国提琴音乐创作的简短历程

### （一）在提琴类乐器传入中国的早期，中国传统音乐对它的影响

弦乐艺术作为一种外来文化在中国的出现、传播与发展，是东西方经济、文化交流的必然结果。而明末清初“百年海禁”的取消与通商的恢复，大批西方传教士的来华，则为弦乐艺术在中国

① 见《格罗夫音乐词典》和《中国少数民族乐器志》有关条目的插图。

最初的传播进一步提供了条件。但明末清初西方弦乐艺术在中国的最初传播，还仅仅局限于传教士在宫廷内有限的音乐活动。1699 年，传教士南光国（原名：Ludovicus Pernon）等人在江苏镇江受到南巡的康熙皇帝接见并为其演奏西乐，这是有明确史料记载的有关西方弦乐器在中国的最早表演[①]。1711 年（康熙五十年）意大利籍天主教遣使会传教士德理格（原名：Theodoricus Pedrini, 1670—1746）任宫廷乐师，他不仅擅长演奏乐器（羽管键琴和提琴等乐器），并作有 12 首巴罗克小提琴与数字低音的奏鸣曲（1711—1746）留在故宫，这是目前发现的传入中国最早的欧洲音乐作品。根据故宫博物院的档案，清朝中期乾隆年间，曾有德国籍天主教耶稣会传教士魏继晋（原名：Florian Bahr 1706—1771）和波希米亚天主教耶稣会传教士鲁仲贤（原名：Jean Walter 1708—1759）等人送给乾隆一批乐器，其中包括‘小拉琴、大拉琴、长拉琴’等，为乾隆组织宫廷西洋管弦乐队提供了条件。由于未见到实物，这些‘拉琴’究竟是提琴家族，还是维奥尔琴家族（Viol）还很难说（当时正值巴罗克后期，这两族乐器并存）。不管怎样，就算是小提琴、大提琴也罢，它们并未在紫禁城以外的社会音乐生活中产生过影响。

直到过了一百多年，鸦片战争以后，提琴类乐器随着列强的侵华战争和通商、传教等活动再次传入中国，其中有以西方宗教为媒介，通过教堂音乐和学校教育为渠道的传播，还有以来华西方人士的音乐活动为媒介，通过创办乐队与音乐表演的渠道的传播。欧洲一些专业或业余的乐师在 19 世纪末 20 世纪初来到广州、上海、京津及东北等地活动，并教过一些中国人，我国第一代提琴家（如赵年魁、穆志清两人都曾担任过北京大学音乐传习所的小提琴导师，李殿臣担任过大提琴导师）大多出自他们之手。同时，随着中国人开始广泛地接触到西方音乐，逐步认识到西方音乐对发展中国音乐甚至影响中国社会的积极作用，也有一部分中国人到海外去学习（包括小提琴、钢琴及唱歌等专业），这些第一批提琴留学生学成后都相继回国，为中国提琴艺术的起步与发展作出了重要的贡献。但这一时期这些外籍人士及其学生们演奏的全是欧洲传统提琴乐曲。

1919 年之前，中国提琴音乐的创作还是空白，目前发现的最早由中国人作曲的弦乐作品，是著名地质学家李四光于 1919 年 11 月作于巴黎的《行路难》[②]，他以自己喜爱的小提琴独奏形式，抒发了当时的情怀。萧友梅的《D 大调弦乐四重奏》，是他在莱比锡音乐学院学习作曲时于 1919 年 12 月创作的，这部作品是中国近代音乐史上第一批以西方作曲技法创作的器乐作品之一。冼星海在 1934 年作于巴黎的《d 小调小提琴奏鸣曲》，是中国早期提琴音乐创作中比较成熟的作品之一。以上这几部早期弦乐作品标志着中国近代音乐创作已经在包括小提琴在内的外来器乐领域展开。但这些早期作品由于无人演奏，无处发表，所以对中国的弦乐艺术没有产生什么影响。

真正用小提琴演奏中国音乐并有一定影响的第一人，是以造船专家著称的司徒梦岩（司徒华城教授之父）。他少年时在上海曾随传教士学过拉小提琴，1906 年留学美国，在麻省理工学院学习造船的同时，师从新英格兰音乐学院教授、奥地利小提琴家格鲁恩伯格（E.Gruenberg）学习拉小提琴，并从美籍波兰提琴制作专家戈斯(W.S.Goss)学习制作提琴。1910 年，他制作出第一把小提琴，并在巴拿马国际博览会上获得小提琴制作首奖。1915 年回国，带回大量的提琴制作材料和工具。司徒梦岩在就任上海江南造船厂首任华人总工程师之后，仍然利用业余时间继续从事提琴

---

① 钱仁平著：《中国小提琴音乐》，湖南文艺出版社，2001 年 1 月第一版，第 20 页。

②《行路难》是一首无伴奏小提琴曲，其手稿由陈聆群发现并考证，现存上海音乐学院图书馆。1999 年北京大学纪念五四运动 80 周年音乐会，就是以曾任北京大学教授的李四光所作的这部《行路难》作为序曲的。

制作、教学和演奏活动。他回国后不久即在上海市政厅外国人主办的音乐会上独奏过小提琴，成为中国人进行小提琴独奏表演的最早记录之一。司徒梦岩还是第一个能将五线谱与工尺谱互译的人。他在上海精武会欧弦部教小提琴时，已开始尝试用小提琴演奏广东音乐，并与其他人合作将《潇湘琴怨》等乐曲灌制了唱片[①]。后来成为广东音乐一代宗师的吕文成和尹自重，就是这时在上海跟随司徒梦岩学习小提琴的。

20 世纪 30 年代吕、尹二人在歌林（和声）和百代唱片公司用小提琴录制过一批唱片，如《午夜琴声》、《夜深沉》之类[②]。这是目前可查的最早一批用小提琴演奏中国传统音乐的唱片。在唱片上尹自重被冠以“梵铃圣手”的称号，可见当时在广东音乐中小提琴仍以“梵铃”（Violin 的音译）称呼，以表明是西洋乐器。但经过这些广东音乐大师以极其浓郁的风格演奏传播后，小提琴很快在广东民间流行：当时有一条以专门制作普及提琴闻名的豪畔街，相当于广东的克里莫那（不过琴的档次十分低劣而已）。在广州的街头巷尾有时也可以听到用小提琴演奏（或与别的乐器合奏）广东音乐的声音（就像现在夏日的傍晚在北京公园可以看见人们在拉京胡一样）。这个现象不可忽视，因为在后来成为中国小提琴曲创作的奠基人马思聪的作品中，到处可见广东音乐的影响（1950 年以后由于当时地方文艺界领导对广东音乐乐队中用西洋乐器的作法持原则上反对的态度，小提琴在广东民间流传的发展骤然终止，以致后来会用小提琴演奏广东音乐的只剩有数的老艺人了。否则，它会像小提琴在印度一样，变成可以演奏风格极其地道的“民间乐器”也未可料）。由于民间音乐的演奏都是用一个共同的乐谱（工尺谱）随其发挥，所以令人遗憾的是至今未能见到一份当时标有弓法指法的、专为小提琴演奏广东音乐留下来的乐谱（60 年代以后由新音乐工作者新编的乐谱除外）。

在北方，京剧大师杨宝忠少年时也曾向俄国人欧罗普学过小提琴，并以善于将小提琴演奏技巧运用在京胡演奏上著称。

（二）在提琴专业创作的起步时期，中国传统音乐对演奏技巧的影响

真正成气候的中国小提琴音乐，还应从小提琴家、作曲家马思聪[③]在 20 世纪 30 年代后期开始的创作算起。虽然 1950 年之前他的作品未能出版，但已通过他本人的演奏开始传播。当时，马思聪为了在舞台上的演奏能与观众交流，他根据民歌、民谣创作一些小提琴曲，演出后受到了百姓的欢迎。他曾说过：“一个作曲家，特别是一个中国作曲家，除了个人特色以外，极为重要的是拥有浓厚的民族特色。”[④]他曾明确表达自己的创作信念：“追求我们伟大民族最美的声音这个目标，一定要努力以赴”。[⑤]在马思聪一生所作的几十首小提琴曲中，《内蒙组曲》（即《绥远组曲》）、《西藏音诗》、《牧歌》、《回旋曲》和《山歌》等，不单是他本人创作中的精华，而且也是我国小提琴教学和演出中最常用的中国作品。他的写作方法和音乐风格对我国的小提琴音乐创作有相当深刻和广泛的影响。

马思聪少年时曾学过一些中国乐器的演奏（会“玩”一些粤剧和广东音乐），这在他以后的创

---

① 见汤琼《中国当代小提琴音乐创作的几个问题》。

② 见王勇《艰难而可贵的第一步——中国小提琴曲初创期历史回顾》。

③ 有关马思聪生平、作品的研究性文章、信件、回忆录和纪念文章可参考：(1) 马思聪研究会编辑的《论马思聪》（人民音乐出版社，1997 年 7 月第一版）；(2) 为纪念马思聪先生诞辰 90 周年，由广州文艺创作研究所和马思聪研究会编辑出版的《马思聪音乐艺术研究专辑》（《广州音乐研究》，2002 年 5 月）。

④⑤ 马思聪：《作曲家要有自己的个性和独特的风格》，载于《人民音乐》，1956 年 8 月。

作中有明显的反映：其一，在歌唱性的曲调中十分注意在弓法指法的选择上保持原来素材的风格，如《思乡曲》的主题采用绥远民歌《城墙上跑马》的全曲，为了在小提琴上“唱”出这首思乡的民歌，不但弓法根据字与音的关系设计，其指法也几乎是根据原民歌歌词的声调来编定；《F 大调协奏曲》的第二乐章以广东音乐《昭君怨》为素材，主部几乎是参照高胡（粤胡）演奏此曲的风格来编定指法的。其二，由于当时他既未到过绥远地区，亦未到过西藏，甚至对西藏音乐也并无感性认识（听觉的），所以无论是用绥远民歌《情别》作主题的《第一回旋曲》还是以极具特性的西藏民歌作主题的《喇嘛寺院》[1]，在旋律的加花、变奏和展开时无不受广东音乐（包括乙反调或潮州弦诗的重三、重六、重三六音阶在内）的影响[2]，常常用的是七声音阶，然而其走向又是采取迂回曲折的五声性旋法。这使在演奏时采取二度（或四度）关系换把比用三度关系换把更为方便。

马思聪从民族乐器中借鉴了一些表现手法，同时也独创了新颖的滑音、装饰音等演奏手法，例如在装饰音运用上，为了与民族语言的腔调相吻合，时常把重音放在装饰音上，而不是放在被装饰的主音上。重音的改变，语气马上就不一样了。在滑音的应用上，根据民歌的音腔来决定快或慢、柔或刚、远或近。多变的滑音营造出多种情趣。

此外，由于 19 世纪末中国传统音乐的片鳞半爪传入欧洲，给追求异国情调的印象派大师们提供了素材及想像的根据，而他们在和声上和乐器使用上追求“东方色彩”的效果，又为青年时代留法而深受印象派影响的马思聪提供了不少可借鉴的具体手法，如德彪西、拉威尔等人的室内乐作品中小提琴声部的经过句有大量与传统大小调音阶和琶音（包括双音）迥然不同的进行——五声音阶或以四、五度叠置的和弦为基础的琶音等。这些手法由于和马思聪所选择的民歌素材的风格容易协调，就被他广泛地运用到小提琴独奏曲中来了。在演奏这些经过句时对指法组合及换把规律提出了新的要求：如在各个八度用同指演奏调式音阶的主音之类；在《山歌》中有简单的平行五度进行；《思乡曲》结尾有与德彪西《亚麻色头发的女郎》结尾相似的上行平行四度经过句。

从演奏技法的角度我们可以发现，马思聪在他的演奏和创作中对弓法指法的选择，声音的表现力，揉弦的运用等，都在力求表现中国民族音乐语言的特点。可以说，马思聪在运用外国作曲技法及发挥西洋乐器演奏技巧与中国传统音乐结合的探索上，走出了十分重要的第一步。

在 1956 年第一届全国音乐周之前，除了桑桐在 1947 年写的《夜景》是用十二音体系技法创作之外，国内出版的小提琴曲大体上是根据中国民族民间音乐素材创作和改编的，是走马思聪的“利用民歌进行创作”的路子，没有什么大的突破（甚至可以说手法更单纯一些）。这时的乐曲大多是描绘优美景色、触景生情或表达一种情绪。这些作品中较流行的小提琴曲有：《红河山歌》（廖胜京）、《新春乐》（茅沅）、《渔舟唱晚》（黎国荃、许述惠）、《苏北之春》（杜兆植）、《牧歌》（沙汉昆）、《夏夜》（杨善乐）、《颂春》（江文也）、《舞曲》（张洪岛）、《抒情曲》（汪立三）等；大提琴曲有：《幻想曲》（桑桐）、《秋之夜》（刘振邦）、《采茶谣》（王连三）等。这些作品通俗易懂，对刚刚开始了解和熟悉提琴类乐器的广大观众来说，是普及提琴音乐的开始。时至今日，其中的大部分作品仍在舞台上经常演奏，以它们本身所具有的生命力和艺术感染力受到观众的欢迎，获得社会的认可。

这其中值得我们注意的是张洪岛根据传统曲牌《汉宫秋月》改编的《古曲》，再现部之前有一

---

① 笔者估计，当时马思聪的西藏素材来源是根据 1925 年出版的王光祈的《东方民族之音乐》一书的谱例，其中《述异》主题采自附谱 5，《喇嘛寺院》主题采自附谱 20。

② 见苏夏《论马思聪的音乐创作》。

个短小的、用连续的颤音(tr)演奏两个八度的下行四音列的华彩乐句，颇有民间艺人演奏高胡时即兴发挥的手风；茅沅的《新春乐》将河北民歌《卖饺子》赋予闹年锣鼓的节奏，以及杨善乐的《夏夜》在主题旋律的弓法指法的选择上和颤音的使用（安排在后半拍）上吸收了民族拉弦乐器的演奏特点，听起来在神韵上与中国传统音乐相接近。

（三）第一个发展阶段（1956 — 1966）的新探索

第一届全国音乐周之后，民族化的问题受到了更大程度的重视。中央和上海两所音乐学院的师生先后不约而同地提出了建立“中国小提琴学派”的口号。在这个阶段中，提琴曲的创作在两条轨道上并进：一方面是一些作曲家基本上仍按照马思聪的模式继续写作，如秦咏诚的《海滨音诗》、《情歌》，马耀先、李中汉的《新疆之春》等；另一方面，更多的是大量的演奏家参加改编(包括移植)和创作，如司徒华城改编的小提琴曲《旱天雷》、《春节序曲》，杨宝智根据民族器乐曲改编的小提琴曲《喜相逢》、赵震霄、董金池根据民族器乐曲改编的大提琴曲《江河水》以及王强创作的大提琴协奏曲《嘎达梅林》等。1958 年上海音乐学院何占豪等人成立“小提琴民族学派实验小组”，改编和创作了一些演出很多，反映很好的民族风格提琴曲，如丁芷诺、何占豪改编的《二泉映月》、王纬一创作的《梆子风》、谭蜜子创作的小提琴协奏曲《大寨红花遍江南》、何占豪创作的弦乐四重奏《小梁祝》（这首乐曲后来成为创作小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》的基础）等。这个小组将演奏与创作相结合，以小乐队、小提琴齐奏等形式到各地演出，其中小提琴齐奏曲有陈燮阳、王希立创作的《山区公路通车了》，沈西蒂、张欣、何占豪等人创作的《姐妹歌》等。这些作品都是在每年“上海之春”推出的节目，在 1960 — 1965 年间成为周总理每年多次外事活动的指定演出节目。

这个时期提琴曲的创作所用的素材范围从民歌扩大到戏曲和曲艺的音调，创作歌曲、歌剧舞剧片段，特别是民族器乐曲的旋律。在风格的多样化方面除了包括各乐种之外，还包括东南西北各地方的不同色彩和近 10 个民族的不同特点；在表演形式上除独奏外，还有一批易于普及的齐奏和重奏曲；最后，也是最重要的一点是在演奏手法上，为了体现中国传统音乐的基本特征——音腔，吸取了不少民族乐器的演奏技巧，例如与西方音乐风格不同的各种形式的手指排列法、滑音、装饰音、弓法等，为提琴类乐器以民族的传统美学观念表现新的内容提供了丰富的手段，可以说是开拓了一个新的天地。

遗憾的是，大家热情很高但作曲技术和素养却较差，几十年以后回头再看，有些作品显得不够成熟，还有待进一步加工以增加存活率，否则只能像欧洲 17、18 世纪一大批提琴家数以千计的作品一样被历史无情地淘汰掉。

这两条轨道的交汇点，演奏家和作曲家结合起来创作的最可喜的成果，就是具有鲜明的民族音乐风格的小提琴协奏曲《梁山伯与祝英台》。这部作品选用了一个中国人家喻户晓的民间故事，以越剧里的部分曲调为素材，巧妙地运用了小提琴优美的音色、动人的表现力和独特的技巧，又将中国传统的说书式结构用在了创作中，使这部作品一出现，立即受到群众热烈的欢迎。作者之一的何占豪曾在越剧团从事演奏工作多年，对在琴弦上如何细腻地奏出戏曲的“腔”(以便使表情淋漓尽致）有丰富的经验，于是我们见到在抒情段落中出现了一些外国乐曲中罕见的滑音记号，在“同窗三载”和“抗婚”两段中吸取了古筝和琵琶等乐器表现类似情绪的手法。有人说《梁祝》是里程碑，这并不过分。从全球角度看，它在思维方式和表现手段两个方面与中国传统音乐文化的结合上比以前有明显突破。这部作品通过不少好的演奏家不断传播，现在已经逐渐在国际上流

传，作为东西方文化碰撞的结果，受到世界人民的喜爱。

这部作品的成功也给我们一种启示：即除了它的创作方式和采用的素材有独特之处以外，这部作品的成功与创作者之一何占豪本人熟悉小提琴、又从事过戏曲音乐的演奏有很大关系。世界上许多优秀的小提琴作品的创作者，本人就是小提琴家。马思聪便是很好的例子，他的作品也是由自己演奏，并不断完善的。因此，提琴演奏家参与创作是一个值得总结的经验。同时，作曲家通过与演奏家的合作，了解和掌握提琴演奏的表现技巧，也在以后的创作中得以应用并获得成功。《梁祝》的另一位作者陈钢后来陆续又创作和改编了一些较为成功的小提琴曲，像《苗岭的早晨》、《阳光照耀着塔什库尔干》等，在发挥小提琴独特的音色和技巧上均有新意，在表现民族情感上更加丰满。

配合民族化提琴曲的创作，这个阶段在提琴教学上，也有教师开始编写有利于演奏上述中国乐曲的音阶、练习曲和随想曲的尝试，这方面的研究论文也开始出现。例如，陈又新《小提琴音阶练习》中"五声音阶"部分；赵志华《关于小提琴民族风格演奏手法的探讨》[①]、吉民《小提琴演奏中的民族风格问题》[②]、章彦《学习西洋乐器者兼学民族乐器的意义》[③]等。

总之，这个阶段的成绩是不能否定的。

（四）"文革"开始以后（1966—1978）

"文革"10年中由于政治形势的影响，大量优秀作品被禁锢，创作和演奏的自由受到极大限制，这方面就不多说了。但是这个时期我国弦乐艺术的发展有几个值得注意的特点：一是由于种种原因，到了70年代国内学提琴演奏的青少年猛然增多，普及性有了飞跃的发展；二是教材编写的数量空前庞大，单是各地"五·七艺大"（或艺校）教师们编写的练习曲就有六百首以上（当然有些质量相当粗糙，1978年通过筛选、整理、加工，集中了60首在上海出版了一本初、中级程度的《小提琴练习曲》）；三是创作虽然在各种条条框框限制和思想束缚的囹圄中，但探索仍在步履维艰中进行，例如由于京剧和其他戏曲乐队采用西洋乐器而引起在提琴类乐器上演奏戏曲唱腔（及其伴奏音乐）的广泛实践，出现改编完整戏曲唱段为独奏曲及重奏曲的尝试，如谭蜜子、林恩蓓编写弦乐钢琴伴唱五重奏《海港》，陈钢、谭抒真、张震山改编的小提琴独奏曲和宋涛改编的大提琴曲《打虎上山》，丁芷诺改编的小提琴独奏曲和周志华执笔、集体改编的大提琴曲《细读公报》等。

20世纪30年代左右用"梵铃"演奏广东音乐的风格通过李自立的《喜见光明》以乐谱的形式向全国介绍；陈钢对白诚仁那首具有极其浓郁的苗族音乐风格的口笛曲《苗岭的早晨》的成功改编，以及司徒华城改编的《竹楼月夜》、《哈尼心向北京城》，张靖平创作的《庆丰收》，李自立创作的《丰收渔歌》等小提琴曲，以及辛沪光创作《蒙古小调》，丁孚祥创作的大提琴曲《延水谣》，董金池编曲的《欢乐的草原》等，这些对于在提琴上表现中国传统音乐文化的技巧发展还是有一定意义的。

（五）第二个发展阶段（1978—　）的新探索

1978年初，自从关于"实践是检验真理的惟一标准"的讨论以后，人们的思想得到很大的解放，12月召开的中国共产党十一届三中全会，确立了"改革开放"的政策，中国人民开始走向新的

---

① 此篇文章刊登于《音乐研究》1959年第5期。

② 此篇文章刊登于《音乐研究》1960年第1期。

③ 此篇文章写于1963年，发表于《中央音乐学院学报》1992年第3期。

历史时期。中国的弦乐艺术也进入了新的发展历程，良好的社会环境，半个多世纪的艰辛积累，当代弦乐艺术家的辛勤耕耘，使新时期的中国弦乐艺术，在创作、教育、演奏、研究、提琴制作以及对外交流等各方面都取得了举世瞩目的重大成就。

随着改革开放，对外交流增多，人们的视野广阔了，考虑问题的角度不同了，并且由于逆反心理，事情向相反方面转化。

从乐曲创作方面来看：第一，出现了更多反映作曲家对社会、人生、历史进行哲理性思考的题材。标题及题材从表达应时政治概念（如《毛主席的光辉把炉台照亮》）转为表现个人内心复杂的情感（如《沉思》）和对自然界的感受（如《云岭之诗》）。此外，古代题材及素材（古曲）开始受到注意（如《山之女》、《关山月》、《宋词曲调两首》）。第二，无标题音乐开始增多，特别是出现了一批大型乐曲，如协奏曲、奏鸣曲、幻想曲等。第三，从高、快、响转为恬、淡、清、远，从表现革命激情转为营造意境。第四，作品在演奏技术的难度上普遍比以前加强。第五，作曲技术较前大为成熟，对乐器的运用也更为大胆和自如（如杜鸣心的《小提琴协奏曲》中一连串的平行四度，效果十分别致），大部分作曲家不仅具有娴熟的传统技法，而且在吸收和借鉴西方现代作曲技法与表现手法（如多调性、无调性、十二音体系、序列音乐及其他表现手法）方面也表现出可贵的探索与创新精神。这种情况在青年作曲家的作品中表现得尤为突出，他们不拘一格，在中国传统文化精神与西方现代技法之间寻求共通的因素，大胆地将中、西、古、今的技法熔为一炉，写出了一些有创造性的弦乐作品。如除了正常的发音方法之外，弓和琴的各个部分也都成了声源，以各种史无前例的办法发出声音。由于现代技法须用现代记谱法，因此很多在欧洲传统记谱法中无法准确反映出来的中国民族乐器的传统演奏法，反而开始通过现代记谱法体现了出来，这样一来，为提琴类乐器演奏中国传统音乐在记谱上提供了钥匙。第六，与提琴类乐器合作的乐器不再局限于钢琴的模式，开始出现与定音鼓及其他打击乐器、与三弦或别的民族乐器合作的作品。更为最重要的是，人们对“民族风格”或“民族化”的认识扩展了一步，对民族风格的理解和表达，不再局限于对现存曲调的引用、改编，或对民族声乐曲、器乐曲的盲目模仿，从较多地注重“形”，而转向从“神”的角度去把握民族风格的精髓，同时将作品的鲜明个性与整体的民族风格结合在一起。

从弦乐艺术的教育方面来看，随着高校恢复招生，音乐学院也恢复了弦乐专业教育教学（这部分内容在第四节中详述）。

从专业演奏方面来看，这个阶段绝大多数年轻演奏者特别是音乐院校学生目光都转向“国际流行色”，多为考取自费留学从而在外国交响乐团谋到一个席位以托终身而学习，对于他们，“民族风格”之类似成滑稽概念；音乐院校的教师们也多转向以国际比赛曲目为中心组织教学。国内举办了多种多样的小提琴比赛，尤其是在连续六届的全国青少年小提琴比赛中，虽然每次都指定要演奏中国作品，但并没有设立中国新作品创作奖。只是在2001年9月在沈阳的第七届全国青少年小提琴比赛中，才首次设立中国新作品创作奖。1985年以后，曾举办过首届中国小提琴作品演奏比赛和中国小提琴协奏曲创作比赛，但总体上由于中国作品在考试或国内比赛中实为陪衬、点缀，教学与演出的机会较前大为减少，至于编创之类就更谈不上了，大多认为这是作曲家的事（极少数孤军奋战者除外）。所以这个阶段尽管出现了很多比以前好的作品，演奏技术也空前地提高到接近国际水平，但演奏者对它们关心得少，在再创造上下功夫的少，因而这些作品的社会影响也小。

从普及方面看，80年代以后，儿童学琴者迅猛增加，家长们为了给独生子女“开发智力”，起

步点提早到 4、5 岁(个别的还有 2、3 岁)。正如学习语言从母语(地方语)开始最方便的道理一样,数以万计的琴童学习音乐对中国乐曲的教材提出了迫切的要求。赵薇编写的《学琴之路》没有走日本《铃木》全盘西化的路,在她的教材中既有世界音乐艺术的精品,又有儿童易于接受的本国旋律,拉完之后不知不觉地培养了热爱祖国音乐文化的感情,不失为用心良苦之力作。

这个时期在小提琴民族风格的创作和教学中特别值得一提的是司徒华城教授和杨宝智教授,他们都是从事小提琴演奏和教学,同时又在小提琴民族风格的创作中有新的发明和创造,他们的作品直至今日仍具有很宝贵的理论价值和实践价值。司徒华城教授从事小提琴演奏和教学近 40 年,对中国的交响乐、小提琴民族化作出了不懈的努力,进行了大量的理论和翻译工作。在小提琴演奏、创作和教学各方面都取得了引人注目的成就,为我国音乐事业的发展作出了重要的贡献。1997 年 11 月 25 日北京音乐界举办了纪念司徒华城教授逝世 10 周年的作品音乐会,演出了他创作的 10 多首中国小提琴曲,再一次受到了观众的热烈欢迎。

杨宝智教授孜孜不倦地探索与追求音乐创作与演奏上的民族化,倾注了他毕生的精力。几十年的辛勤实践,在艺术上获得了辉煌的成就:他创作的小提琴独奏、重奏、齐奏、合奏曲近 50 首,弦乐合奏 2 首,协奏曲 2 部,交响组曲 1 部,钢琴五重奏及木管五重奏各 1 首,长笛独奏及埙独奏各 1 首,小提琴与三弦二重奏 1 首——以上作品都是已公开发表或出版,并在他多次的"独奏音乐会"、"作品音乐会"上演出,和由我国著名演奏家在北京、上海、重庆、成都、武汉、广州、香港、台北,以及美国、英国、德国、法国、荷兰、芬兰、新加坡等世界各大城市演出,并在电台、电视台、唱片公司录音录像,播出,出版。

谈到中国的提琴演奏家方面,杨秉荪、司徒华城、何东、郑石生、刘育熙、盛中国、俞丽拿、李自立、董金池等,他们在演奏中国作品方面都有独到之处,在民族化演奏方面作出了贡献。尤其是《梁祝》的首演者俞丽拿教授,从 17 岁至今仍不断地在《梁祝》的演奏上探索、创新,积累了丰富的经验。近 20 年来,涌现了一批年轻的有才华的演奏家,他们在国际比赛中为祖国争了光,更可喜的是他们的音乐会保留曲目有《梁祝》,有马思聪的代表作,也有其他优秀的中国小提琴曲。在演奏风格上,他们有各自的特点,但总体上都具有一种中国式的,或说是东方式的演奏风格,即含蓄内敛,细腻秀美,干净准确,技艺娴熟。他们之中的代表有薛伟、吕思清、胡坤、钱舟、谢楠等。

总之,近百年来,提琴类乐器在被中国人接受、掌握的过程中,虽然走着一条曲折的道路,但从长远的历史来看,这仅仅是开始的一小段,而中国传统音乐文化的力量已经在不断地通过各种途径渗透着它的影响。

## 第二节 中国民族风格提琴曲的特点

世界各民族的艺术,在基本原理方面是相同的,但在形式和风格上又各有自己的民族特色。音乐艺术是人民生活、思想、感情的表现,与民族的习惯特别是语言有着密切的关系。

说到提琴演奏的基本原理和基本技法是不应该再有什么派别之分的。虽然历史上曾经存在过几个著名的学派,如意大利诸学派、法比学派、德国学派、俄国学派等,但是这些学派的分歧随着 20 世纪国际交流的频繁,交通、通讯及电视传播业的发展,逐渐趋于混合——所谓世界"大同"了。这里的混合、相同仅仅是指基本方法(如发音原理、持弓运弓、手指起落动作……)和基本原理(动静关系、用力与放松的关系……)。但是在演奏风格上,则随着社会向前发展,呈现出色彩缤

纷、越来越多样化的局面。不同国家、不同民族、不同时代以至不同演奏家的文化背景都不同，擅长的方面（“拿手曲目”）也各有千秋。

中国的音乐有自己独特的发展历史，有自己独特的规律，独特的审美观念和趣味。现代的中国音乐文化（其中也包括中国提琴作品及其演奏）是传统音乐的一种发展形态——在外来乐器上发展的形态。这里所说的传统音乐是指五千年以来在中国特定的文化发展背景中（当然也包括历史上种种外来文化的影响）历史地形成的一切音乐：包括古代歌曲、民歌、民族歌舞音乐、戏曲音乐、曲艺音乐和民族器乐。其中主要是指较为纯粹地保存着 20 世纪以前形成的特征、并且仍在演奏（唱）的那一部分音乐（包括专业的、文人的和民间的）。

中国的提琴乐曲虽然产生于 20 世纪，但是它们无论如何与传统的中国音乐文化有着千丝万缕的联系，其表现手段（包括曲调、节奏、器乐技巧的运用以至于审美、韵味……）自然有不少相异于西方提琴音乐之处。

从第一批中国提琴乐曲出现至今的几十年来，在大陆公开出版的独奏、协奏、重奏及齐奏的提琴乐曲约有四百余首（还不包括很多未出版的，但在教学中已广泛使用或经常演出的作品），加上近年来台湾作曲家和在我国港、澳以及世界各地演出、出版和录音的华人创作，作品不少于五百首。就这些作品与中国民族民间音乐的关系来看，大致可以分为以下六种情况：

1. 中国传统民族器乐曲直接移植或改编成的提琴乐曲。

2. 以古代歌曲、民歌、民族歌舞音乐、戏曲、曲艺和民族器乐曲的曲调为素材创作的提琴乐曲。

3. 以或多或少受到民族民间音乐影响的创作歌曲、歌剧、舞剧以及影视音乐的主题为素材创作的提琴乐曲。

4. 主题并没有直接引用现成的民族民间音乐曲调，但在旋律的风格、特色上与民族民间音乐有着千丝万缕的联系的提琴乐曲。

5. 有些提琴乐曲表面上似乎以反传统为旗帜，而其节奏、韵味和表现手法是从中国民族民间音乐、古典文学、美学、哲学和民族精神中获取灵感，实质上是对民族文化更深一层的继承。

6. 少量提琴乐曲是纯粹与欧洲音乐、中亚伊斯兰音乐关系密切，而与中国汉族音乐联系很少或没有什么联系。

不少青少年提琴手在演奏前五种情况的作品时，常常觉得“不顺手”、“不习惯”或很难拉得有“韵味”。一般说来，他们所遇到的这些技术上和艺术上的问题，究其原因是由于我们从小到大都是按照欧洲传统练习材料训练的，对我们民族民间音乐的风格特色、表现形式及手法了解很少。因此，在中国从事提琴艺术（包括创作、改编和演奏）的人，要想自己的艺术（作品和演奏）能为中国广大人民所喜闻乐见，而又能在国际上独树一帜，除了必须掌握好创作和演奏的基本原理和技法之外，还应进一步研究和熟悉我国传统音乐文化的独特风格、独特的艺术趣味及其表现形式，并且能够在提琴类乐器上更加自如地运用与之相应的表现手法。同时还应该增加一些在机能、技巧和风格上不同于为掌握西方音乐而训练的音阶、练习曲和带有一定艺术性的微型随想曲。这样，经过全面地了解和熟悉了我们民族民间音乐的风格，再加上专门的技术训练之后，才能使“不顺手”变成“顺手”，“不习惯”变成“习惯”，“没有韵味”变成“很有韵味”，从而更好地创作和演奏中国民族风格的提琴乐曲。

20 世纪末，中国旅英小提琴家胡坤在英国灌制出版了一套有代表性的中国小提琴独奏曲的

唱片，很受欢迎。究其原因，是因为这些曲目具有强烈的民族特点，而演奏得也很出色。那么，中国民族风格的提琴曲与欧洲传统的提琴曲相比有什么特点呢？概括起来有三点：

第一，是音调的旋法特点（调式体系的特点）。什么是"旋法"呢？让我们先看看建筑的风格，西谚常说："建筑是凝固的音乐，音乐是流动的建筑"。中国传统的宫殿庙宇、亭台楼阁的建筑风格与巴黎圣母院、威尼斯圣马可教堂，或其他哥特式建筑的风格，一眼望去，使人最容易感到的是它们的屋顶、屋檐的线条不同。而音乐的旋律线条风格和建筑的屋顶、屋檐线条风格一样，最能体现一个民族的特色。中国民族民间音乐最明显的特点是五声旋法，或者说是与西方大小调体系相异的五声调式体系。五声旋法并不限于五声音阶或五声音列，就是说即使一首乐曲是六声、七声，甚至是八声、九声的，但它的旋律进行的线条，运动走向的方式和形态仍是五声的，如：小三度常作为"级进"而非"跳进"，小二度无所谓"导音"及倾向性等。

第二，是音腔的特点。欧洲诸民族的语言，大多数情况下，一个字音往往怎么读也只有一个意思，这样音乐中每个音的音高都是稳定不变的，而在我国（特别是汉族），由于字调存在阴阳上去等所谓"四声"的不同声腔导致不同字意的自然要求，乐音在表现意图的过程中往往呈带腔的情况。所谓腔指的是音过程中有意运用的、与特定的音乐表现意图相联系的音成分（音高、力度、节奏、音色）的某种变化。也就是说音过程中某些抑扬顿挫的变化。音乐学家沈恰曾指出：音腔的客观存在及其体系性是汉民族传统音乐音体系区别于欧洲诸民族传统音乐音体系的最基本的特征[①]。就是说，后者音过程中的表现是直线状的音，而前者则是曲线状的音腔。从一般意义上所说的带腔的音，当然并不是我国民族音乐所特有的，在欧洲传统音乐中，诸如滑音（glissando）、揉音（vibrato）都包含一定幅度的音高变化，也都是"带腔的音"。但在观念上，它强调的乃是音成分的稳定进行，是有意识地要把带腔这种特点控制到最小限度之内[②]。这种论点对我们研究中外提琴音乐之不同特征很有帮助。

无论在我们民族传统声乐还是器乐中，一音之出，其音头、音腹、音尾，在音高、力度、速度和音色方面往往具有或隐或显、或多或少的可变性。这好比中国的书法，十分讲究怎样下笔，怎样行笔，怎样收笔，或纵、或敛、或刚、或柔、或方、或圆、或断、或连……即使在一点、一画里也充满了韵律感。这是我们民族审美意识的一个鲜明的特征。在我们民族传统音乐中，音腔千姿百态、变化无穷、自成体系。每一个接触过民族音乐的人都能不同程度地领悟到包含在这些变化中的微妙神韵。

了解我国传统音乐体系所特有的音腔观念，对能否准确、生动地体现我们民族音乐作品的风格特征，具有非常重要的意义。但是，由于过去在体现音腔方面没有任何训练材料，所以对只受过欧洲传统方法训练的提琴手（特别是外国人）来说，感到很难掌握。幸而古琴、琵琶等弹拨乐器，笛子、唢呐等管乐器以及经过千百年演变而现在已成为民族乐器的胡琴族拉弦乐器的演奏，已经积累了许多手段（指法、弓法和吹奏法等）来体现音腔。如果我们把这些难以记谱的、"只可意会不可言传"的微妙神韵，作出科学的规范，从而运用到小提琴演奏上来，就可以通过训练，在音乐实践中更加准确地把握和应用它们。

第三，是音律方面的特点。中立音程（或称微分音程）的存在，虽然不像在印度、阿拉伯音乐中那样普遍，但由于在我国某些地区或某些乐种中常常出现，使一部分提琴曲的某些音在音律上出现了用五度相生律、纯律和十二平均律无法准确体现的情况（如 150 音分和 350 音分的音程）。如

---

①② 沈恰的《音腔论》，中央音乐学报 1982 年第 4 期、1983 年第 1 期。

果我们对这种音高的微妙关系和音级感的生动性处理的不好，就会使听众感到“不入调”，当然，更谈不上此处所富有的强烈的艺术感染力了。所以，了解中立音程现象能够对我国民族民间音乐的传统审音习惯和特殊的调式色彩、特殊的唱腔韵味有更深刻的体验。

## 第三节　中国提琴作品目录

表 6–1　中华人民共和国成立以前的弦乐作品

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1 | 《行路难》 | 李四光 | 1919 | | | |
| 2 | 《D 大调弦乐四重奏》 | 萧友梅 | 1919 | | | |
| 3 | 《d 小调小提琴与钢琴奏鸣曲》 | 冼星海 | 1930 – 1935 | 音乐创作 | 1986 年第 2 期 | 旧曲拾遗 |
| 4 | 《G 大调第一小提琴与钢琴奏鸣曲》 | 马思聪 | 1934 | | | 遗失 |
| 5 | 《红麦子》 | 冼星海 | 1942 – 1944 | 灌制唱片<br>音乐出版社 | 1956<br>1958 | 小提琴曲 |
| 6 | 《夜景》 | 桑桐 | 1947 | 音乐创作 | 1981 第 2 期 | 小提琴曲 |
| 7 | 《摇篮曲》 | 马思聪 | 1935 | 人民音乐出版社 | 1995 | 《马思聪小提琴曲集》 |
| 8 | 《f 小调第二小提琴与钢琴奏鸣曲》 | 马思聪 | 1936 | | | 遗失 |
| 9 | 《第一回旋曲》 | 马思聪 | 1937 | 上海新音乐出版社<br>人民音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1963<br>1995<br>2002 | 《马思聪小提琴曲集》<br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 10 | 《思乡曲》 | 马思聪 | 1937 | 北京音乐出版社<br>上海文艺出版社 | 1953<br>1962 | 小提琴曲集 |
| 11 | 《绥远组曲》又名《内蒙组曲》 | 马思聪 | 1937 | 人民音乐出版社 | 1995 | 《马思聪小提琴曲集》 |
| 12 | 《第一弦乐四重奏》 | 马思聪 | 1938 | 北京音乐出版社 | 1955 | |
| 13 | 《西藏音诗》 | 马思聪 | 1941 | 人民音乐出版社 | 1995 | 《马思聪小提琴曲集》 |
| 14 | 《秋收舞曲》 | 马思聪 | 1944 | 人民音乐出版社 | 1995 | 《马思聪小提琴曲集》 |
| 15 | 《F 大调小提琴协奏曲》 | 马思聪 | 1944 | | | |
| 16 | 《牧歌》 | 马思聪 | 1944 | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社<br>人民音乐出版社 | 1952<br>1990.7<br>1995 | 小提琴曲集<br>《马思聪小提琴曲集》 |
| 17 | 《钢琴弦乐五重奏》 | 马思聪 | 1945 | 北京音乐出版社 | 1956 | |

表 6–2 中华人民共和国成立后十七年（1949 — 1966）间的弦乐作品

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 18 | 《第二回旋曲》 | 马思聪 | 1950 | 上海新音乐出版社 | 1953 | 小提琴曲 |
| 19 | 《古曲》 | 张洪岛 | 1950 | 上海万叶书店 | 1951 | 小提琴曲 |
| 20 | 《舞曲》 | 张洪岛 | 1950 | 上海万叶书店 | 1951 | 小提琴曲 |
| 21 | 《颂春》 | 江文也 | 1951 | 人民音乐出版社 | 1952 | 小提琴曲 |
| 22 | 《红河山歌》 | 廖胜京 | 1951 | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1955<br>1985.11<br>2002 | 小提琴曲集<br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 23 | 《抒情曲》 | 马思聪 | 1952 | 上海新音乐出版社 | 1954 | 小提琴曲 |
| 24 | 《新春乐》 | 茅 沅 | 1952 | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1959<br>1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 25 | 《苏北之春》 | 杜兆植 | 1952 | 音乐创作<br>上海音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1956<br>1979.9<br>1999.1 | 小提琴曲集<br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 26 | 《春天舞曲》 | 马思聪 | 1953 | 上海新音乐出版社 | 1954 | 小提琴曲 |
| 27 | 《山歌》 | 马思聪 | 1953 | 上海新音乐出版社 | 1954 | 小提琴曲 |
| 28 | 《慢诉》 | 马思聪 | 1953 | 上海新音乐出版社 | 1954 | 小提琴曲 |
| 29 | 《跳元宵》 | 马思聪 | 1953 | 上海新音乐出版社 | 1953 | 小提琴曲 |
| 30 | 《跳龙灯》 | 马思聪 | 1953 | 北京音乐出版社 | 1955 | 小提琴曲 |
| 31 | 《抒情曲》 | 汪立三 | 1953 | 北京音乐出版社 | 1957 | 小提琴曲（根据《道拉吉》改编） |
| 32 | 《牧歌》 | 沙汉昆 | 1953 | 北京音乐出版社<br>音乐创作<br>上海音乐出版社 | 1957<br>1987 年第三期<br>1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 33 | 《夏夜》 | 杨善乐 | 1953 | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1957<br>1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 34 | 《叙事曲》 | 老志诚 | 1953 | 上海新音乐出版社 | 1954 | 小提琴曲 |
| 35 | 《新疆狂想曲》 | 马思聪 | 1954 | 人民音乐出版社 | 1995 | 《马思聪小提琴曲集》 |
| 36 | 《林中晚会》 | 李遇秋 | 1955 | 北京音乐出版社 | 1957 | 小提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 37 | 《幻想曲》 | 桑　桐 | | 音乐创作<br><br>北京音乐出版社<br>中国唱片社 | 1955 年第 1 期<br>1962<br>1984 | 大提琴曲<br><br>黄小龙独奏<br>夏冠苓钢琴伴奏 |
| 38 | 《秋之夜》 | 刘振邦 | | 音乐创作 | 1955 年第 2 期 | 大提琴曲 |
| 39 | 《舞曲》 | 靳延平 | | 音乐创作<br><br>上海音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1956 年第12期<br>1979.9<br>1999.1 | <br><br>小提琴曲集<br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 40 | 《补缸人的歌》 | 肖培珩<br>(陈又新编定指法) | 1955 | 上海文艺出版社 | 1959 | 小提琴曲 |
| 41 | 《喜相逢》 | 杨宝智 | 1956 | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1963<br>1980.1<br>2001.8 | <br>小提琴曲集<br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 42 | 《花儿》 | 唐竟平 | 1956 | 北京音乐出版社 | 1957 | 小提琴曲 |
| 43 | 《黎明》 | 罗慧南 | | 上海音乐出版社 | 1957 | 大提琴曲 |
| 44 | 《新疆之春》 | 马耀先<br>李中汉 | 1956 | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1958<br>1979.9<br>1999.1 | <br>小提琴曲集<br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 45 | 《渔舟唱晚》 | 许述惠 | 1956 | 人民音乐出版社 | 1980 | 小提琴曲 |
| 46 | 《在西北草原上》 | 焦　杰 | | 北京音乐出版社 | 1957 | 小提琴曲 |
| 47 | 《高山苗歌》 | 石应宽 | | 北京音乐出版社 | 1957 | 小提琴曲 |
| 48 | 《延水谣》 | 刘世瑛 | | 北京音乐出版社 | 1957 | 小提琴曲 |
| 49 | 《康定情歌》 | 邱刚强 | | 音乐创作 | 1957 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 50 | 《舞曲》 | 荣乃林 | | 音乐创作 | 1957 年第 2 期 | 小提琴曲 |
| 51 | 《舞曲》(三) | 靳延平 | | 音乐创作<br><br>上海音乐出版社 | 1957 年第 3 期<br>1962 | <br><br>小提琴曲集 |
| 52 | 《猎人歌舞》 | 王　羊 | | 音乐创作 | 1957 年第 5 期 | 小提琴曲 |
| 53 | 《四季调》 | 王家阳 | 1958 | 人民音乐出版社 | | 小提琴齐奏 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 54 | 《狂想曲》 | 靳延平 | | 北京音乐出版社 | 1958 | 小提琴曲 |
| 55 | 《渔舟唱晚》 | 黎国荃<br>根据朱郁之二胡曲改编 | | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1958<br>1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 56 | 《蒙古小调》 | 辛沪光 | | 北京音乐出版社 | 1958 | 大提琴曲 |
| 57 | 《新疆随想曲》 | 胡慧明 | | 北京音乐出版社 | 1958 | 小提琴曲 |
| 58 | 《幻想曲》 | 傅庚辰 | | 北京音乐出版社 | 1958 | 小提琴曲 |
| 59 | 《庆丰收》 | 张靖平 | 1958 | 音乐创作<br>上海音乐出版社 | 1959 年第 6 期<br>2001.8 | 小提琴曲 |
| 60 | 《二泉映月》 | 华彦钧曲<br>丁芷诺、何占豪改编 | 1958 | 上海文艺出版社<br>上海音乐出版社 | 1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 61 | 《叙事曲》 | 施咏康 | | 上海文艺出版社 | 1959 | 大提琴曲 |
| 62 | 《大提琴创作曲选》(第一集) | 上海音乐学院大提琴教研组 | | 上海文艺出版社 | 1959 | |
| 63 | 《南岛夜会》 | 彭家棍 | | 北京音乐出版社 | 1959 | 小提琴曲 |
| 64 | 《翻身的牧童》 | 彭家棍 | | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1959<br>1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 65 | 《农村小调》 | 胡伟立 | | 音乐创作 | 1959 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 66 | 《山歌》 | 张鸣剑 | | 音乐创作 | 1959 年第 1 期 | 原为青海民歌《萨拉大令》 |
| 67 | 《嘎达梅林》 | 司徒华城 | | 音乐创作 | 1959 年第 6 期 | 小提琴曲 |
| 68 | 《晨歌》 | 胡伟立 | | 音乐创作 | 1959 年第 6 期 | 小提琴曲 |
| 69 | 《回忆》 | 金在清 | | 音乐创作 | 1959 年第 6 期 | 小提琴曲 |
| 70 | 《草原夕阳》 | 司徒华城 | | 音乐创作 | 1959 年第 6 期 | 小提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 71 | 《草原夜曲》 | 张晋权 | | 音乐创作 | 1959 年第 6 期 | 小提琴二重奏 |
| 72 | 《嘎达梅林》 | 王　强 | 1959 | 上海唱片社出版唱片<br>人民音乐出版社 | 1960 年<br>1982 年 | 第一届'上海之春'开幕式首演,吕其岭独奏 |
| 73 | 《我的家乡》 | 许元植 | 1959 | 辽宁人民出版社 | 1980 | 小提琴协奏曲 |
| 74 | 《卖红绒》 | 潘　铮 | | 音乐创作 | 1959 年第 12 期 | 原为广东钦县民歌 |
| 75 | 《良宵》 | 刘天华(杨嘉仁配伴奏) | | 上海文艺出版社 | 1959 | 小提琴曲 |
| 76 | 《即兴回旋曲》 | 沙　梅 | | 北京音乐出版社 | 1959 | 小提琴曲 |
| 77 | 《短歌》 | 沙　梅 | 约 50 年代 | 上海文艺出版社<br>上海音乐出版社 | 1980<br>1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 78 | 《绣荷包》 | 靳延平 | | 音乐创作 | 1960 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 79 | 《良宵》 | 王耀华改编 | | 音乐创作 | 1960 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 80 | 《小二重奏》 | 马思聪 | | 音乐创作 | 1960 年第 5 期 | |
| 81 | 《回旋曲》 | 吴祖强 | | 北京音乐出版社 | 1960 | 小提琴曲 |
| 82 | 《家乡之歌》 | 王　树 | | 北京音乐出版社 | 1960 | 小提琴曲 |
| 83 | 《梁山伯与祝英台》 | 何占豪、陈　钢 | | 上海文艺出版社 | 1960 | 小提琴协奏曲(乐队总谱) |
| 84 | 《车里山下》 | 莫尔吉胡 | | 音乐创作 | 1960 年第 12 期 | 小提琴曲(原为内蒙民歌) |
| 85 | 《五指山之歌》 | 陈　健 | | 北京音乐出版社 | 1961 | 小提琴曲(原为海南民歌) |
| 86 | 《喜酒》 | 杨通六 | | 北京音乐出版社 | 1961 | 小提琴曲 |
| 87 | 《推小车》 | 陶春泉、蔡瑞升(屠巴海配伴奏) | | 音乐创作 | 1961 | 小提琴齐奏 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 88 | 《说书人》 | 丁芷诺 | 1961 | 上海文艺出版社<br>上海音乐出版 | 1986<br>2002.9 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 89 | 《情歌》 | 秦咏诚 | | 北京音乐出版社 | 1961 | 小提琴曲 |
| 90 | 《青山万里》 | 刘振权 | | 北京音乐出版社 | 1961 | |
| 91 | 《姐妹歌》 | 沈西蒂、张欣、何占豪 | | 音乐创作 | | 小提琴齐奏 |
| 92 | 《春节序曲》 | 司徒华城改编（原作者李焕之） | | 北京音乐出版社 | 1961 | 小提琴曲 |
| 93 | 《峨眉山歌》 | 谢堤育 | | 音乐创作 | 1961 年第 2 期 | 小提琴曲 |
| 94 | 《回忆》 | 邹　鲁 | | 音乐创作 | 1962 年第 3 期 | 小提琴曲 |
| 95 | 《高原牧歌》 | 周明德 | | 音乐创作 | 1961 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 96 | 《二重奏四首》 | 马思聪 | | 音乐创作 | 1961 年第 5 期 | |
| 97 | 《南泥湾》 | 毕受明 (黄虎威配伴奏) | | 上海文艺出版社 | 1962 | 小提琴曲 |
| 98 | 《猜调》 | 郑碧英 | | 音乐创作 | 1962 年第 7 期 | 小提琴曲 |
| 99 | 《山村晨歌》 | 司徒华城 | | 北京音乐出版社 | 1962 | 小提琴曲 |
| 100 | 《儿童假日组曲》 | 司徒华城 | | 北京音乐出版社 | 1962 | 小提琴曲 |
| 101 | 《采茶谣》 | 王连三 | | 北京音乐出版社 | 1962 | 大提琴曲 |
| 102 | 《大提琴创作曲选》（第二集） | 上海音乐学院大提琴教研组 | | 上海文艺出版社 | 1962 | |
| 103 | 《海滨音诗》 | 秦咏诚 | | 北京音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1963<br>2001.8 | 小提琴曲 |
| 104 | 《凤翔歌六字开门》 | 韩　里 | | 北京音乐出版社 | 1963 | 小提琴曲 |
| 105 | 《无言歌》 | 田保罗 | | 北京音乐出版社 | 1963 | 大提琴曲 |
| 106 | 《音诗》 | 黄虎威 | | 北京音乐出版社 | 1963 | 大提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 107 | 《延水谣》 | 丁孚祥 | | 四川音乐学院院庆 10 周年筹备委员会编印 | 1963 | 大提琴曲 |
| 108 | 《烈士日记》 | 何占豪 | | | 1963 | 弦乐四重奏 |
| 109 | 《龙灯舞曲》 | 余华盛 | | 音乐创作 | 1963 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 110 | 《金色的秋天》——浪漫曲 | 祖　荣 | 1962 | 音乐创作 | 1963 年第 9 期 | 小提琴曲 |
| 111 | 《山歌》 | 魏景舒 | | 音乐创作 | 1963 年第 12 期 | 小提琴曲 |
| 112 | 《彝族之歌》 | 杨　平 | | 音乐创作 | 1963 年第 12 期 | 小提琴曲 |
| 113 | 《延边舞曲》 | 金在清 | | 北京音乐出版社 | 1963 | 小提琴曲 |
| 114 | 《南泥湾》 | 金仲平编(武炳统配伴奏) | | 北京音乐出版社 | 1963 | 小提琴曲 |
| 115 | 《跌落金钱掉棒锤》 | 中央音乐学院管弦系 | | 北京音乐出版社 | 1963 | 小提琴曲(山西梆子曲牌) |
| 116 | 《瑞丽江边》 | 施光南 | 1963 | 音乐创作<br>人民音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1980.1<br>2000.2<br>2001.8 | 小提琴与钢琴<br><br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 117 | 《洪湖水浪打浪》 | 杨宝智编 | 1963 | 北京音乐出版社 | 1964 | 小提琴曲 |
| 118 | 《渔乡曲》 | 施咏康 | | 北京音乐出版社 | 1964 | 大提琴曲 |
| 119 | 《白毛女》 | 中央音乐院附中管弦学科集体改编 | | 北京音乐出版社 | 1964 | 小提琴、大提琴合奏 |
| 120 | 《庆丰收》 | 褚耀武改编 | | 北京音乐出版社 | 1964 | 小提琴四部合奏 |
| 121 | 《救国军歌》 | 中央音乐院小提琴教研组集体改编 | | 北京音乐出版社 | 1964 | 小提琴四部合奏 |
| 122 | 《游击队之歌》 | 隋克强编配 | | 北京音乐出版社 | 1964 | 小提琴四部合奏 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 123 | 《阿禾克力姆》 | 林志杰改编 | | 音乐创作 | 1964 年第 6 期 | 小提琴曲 |
| 124 | 《酸枣刺》 | 中央音乐院小提琴教研组集体改编 | | 北京音乐出版社 | 1964 | 小提琴齐奏及二部合奏 |
| 125 | 《节日的欢喜》 | 霍存慧 | | 北京音乐出版社<br>中国唱片厂 | 1965 | 大提琴曲<br>司徒志文独奏<br>钱沈英钢琴伴奏 |
| 126 | 《全世界无产者联合起来》 | 司徒华城编订弓指法 | | 北京音乐出版社 | 1965 | 小提琴曲<br>瞿希贤作曲 |
| 127 | 《新战士的喜悦》 | 吕其明 | 1965 | 人民音乐出版社 | | 小提琴曲 |
| 128 | 《大提琴协奏曲》 | 马思聪 | 1965 | | | |
| 129 | 《唱支山歌给党听》 | 司徒华城编订弓指法 | | 北京音乐出版社 | 1965 | 小提琴曲、朱践耳作简谱本 |
| 130 | 《学习雷锋好榜样》 | 司徒华城编订弓指法 | | 北京音乐出版社 | 1965 | 小提琴曲<br>生茂作简谱本 |
| 131 | 《丰收之歌》 | 韩明秀 | | 北京音乐出版社 | 1966 | 小提琴曲 |

表 6-3 “文革”十年(1966 — 1976)间的弦乐作品

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 132 | 《高山组曲》 | 马思聪 | 1971 | 人民音乐出版社 | 1995 | 《马思聪小提琴曲集》 |
| 133 | 《山丹丹开花红艳艳》 | 刘 奇 | 1972 | 人民音乐出版社 | | 小提琴齐奏 |
| 134 | 《黎家代表上北京》 | 何 东<br>李超然 | 1972 | 人民音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 2002 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 135 | 《海港》 | 谭蜜子<br>林恩蓓编写 | | 上海音乐出版社 | 1974 | 弦乐钢琴伴唱五重奏 |
| 136 | 《千年的铁树开了花》 | 尚德义原曲<br>阿克俭改编 | | 人民文学出版社<br>上海音乐出版社 | 1974<br>2002 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 137 | 《我爱北京天安门》 | 上海徐汇区少年宫 | | 上海人民出版社 | 1974 | 小提琴曲<br>(根据创作歌曲改编) |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 138 | 《小骑兵》 | 上海徐汇区少年宫 | | 上海人民出版社 | 1974 | 小提琴曲 |
| 139 | 《喜见光明》 | 李自立 | 1973 | 人民音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1977<br>2002 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 140 | 《丰收渔歌》 | 李自立 | 1973 | 人民音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1978<br>1999 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 141 | 《伟大的北京》 | 刘自力编曲<br>林恩蓓配伴奏 | 1973 | 人民音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1978<br>2001 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 142 | 《阳光照耀着塔什库尔干》 | 陈　钢 | 1973 | 人民音乐出版社 | 1979 | 小提琴曲<br>（塔克族民歌主题） |
| 143 | 《壮锦献给毛主席》 | 谭蜜子<br>林恩蓓 | 1973 | 人民音乐出版社 | 1980 | 小提琴曲 |
| 144 | 《阿美组曲》 | 马思聪 | 1973 | 台北正中书局<br>人民音乐出版社 | 1981<br>1995 | 小提琴曲 |
| 145 | 《草原晨曲》 | 阿拉腾奥勒 | 1973 | 上海文艺出版社 | 1986 | 小提琴曲 |
| 146 | 《金色的炉台》 | 陈　钢 | 1974 | 人民出版社 | 1976 | 小提琴曲<br>（根据创作歌曲改编） |
| 147 | 《鼓与歌》 | 陈　钢 | 1974 | Hong Kong Music Publishing Co, Ltd. | | 小提琴曲 |
| 148 | 《恩情》 | 陈　钢 | 1974 | Hong Kong Music Publishing Co, Ltd.<br>上海音乐出版社 | 1999 | 根据创作歌曲改编<br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 149 | 小提琴协奏曲《柯湘》 | 丁芷诺<br>陈　钢 | 1974 | 上海音乐学院油印 | | 电视台录像 |
| 150 | 《苗岭的早晨》 | 陈钢（原为白诚仁编曲的口笛曲） | 1975 | 人民出版社<br>上海音乐出版社 | 1977<br>2002 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 151 | 《欢腾的工地》 | 刘自力<br>（河北劳动号子主题） | 1975 | 上海文艺出版社<br>上海音乐出版社 | 1986<br>2002 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 152 | 《北风吹》 | 李克强 | | 人民出版社 | 1976 | 小提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 153 | 《刀舞》 | 陈　钢 | 1976 | Hong Kong Music Publishing Co, Ltd. | | 小提琴曲 |
| 154 | 《北风吹》 | 李克强 | | 人民出版社 | 1976 | 小提琴曲 |
| 155 | 《公社春光好》 | 夏宗荃 | 1976 | 人民音乐出版社 | | 小提琴齐奏 |
| 156 | 《台湾同胞我的骨肉兄弟》 | 盛中华 | | 人民出版社 | 1976 | 小提琴曲(原曲 刬邦) |
| 157 | 《歌唱我们的新西藏》 | 盛中华 | | 人民出版社 | 1976 | 小提琴曲(原曲 夏康) |
| 158 | 《山乡之歌》 | 李自立<br>何江平 | 1976 | 上海文艺出版社 | 1986 | 小提琴曲 |
| 159 | 《毛主席关怀咱山里人》 | 林　涛 | | 上海文艺出版社 | 1977 | 小提琴曲(原曲 梁秋风) |
| 160 | 《天山春晓》 | 王志杰编曲(新疆民歌) | 1976 | 上海音乐出版社 | 2002 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 161 | 《仇恨怒火燃胸怀》 | 胡君东 | | 上海人民出版社 | 1977 | 小提琴曲(舞剧《白毛女》选段) |
| 162 | 《迎来春色换人间》 | 陈钢、谭抒真、张振山 | | 上海人民出版社 | 1977 | 小提琴曲(京剧《智取威虎山》选段) |
| 163 | 《萨里哈最听毛主席的话》 | 祝恒谦曲<br>黄小龙编 | | 人民音乐出版社 | 1977 | 大提琴曲 |
| 164 | 小提琴协奏曲《骄杨》 | 何占豪、郭豫春、丁芷诺 | 1976 | 上海音乐学院油印 | | 电台录音 |
| 165 | 小提琴协奏曲《草原新一代》 | 吴祖强、司徒华城改编 | | | | 出版唱片 |
| 166 | 《满怀深情往北京》 | 秦咏诚、唐康年、沈传新 | | | | 出版唱片 |
| 167 | 《哀思》 | 刘北茂 | 1976 | | | 1982年中央音乐学院创作比赛中获奖 |
| 168 | 《我爱北京天安门》 | 张琦改编 | | | 1977 | 小提琴齐奏 |
| 169 | 《快乐的女战士》 | 阿克俭改编 | | | 1977 | 小提琴齐奏 |

表 6-4 改革开放后十二年（1977 — 1989）间的弦乐作品

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 170 | 《延河在欢歌》 | 陈铭志 | | 延安歌声<br>中国唱片社 | 1978 年第 1 期<br>1978 | 大提琴曲<br>夏家宝独奏<br>郁树钰钢琴伴奏 |
| 171 | 《枣园幸福渠》 | 饶余燕 | | 延安歌声<br>音乐创作 | 1978 年第 2 期<br>1982 年第 3 期 | 大提琴曲 |
| 172 | 《节日的天山》 | 姜文涛<br>曹　玲 | | 人民音乐出版社<br>中国唱片社 | 1978<br>1978 | 大提琴曲<br>曹玲独奏、胡爱珍钢琴伴奏 |
| 173 | 《支农路上一路歌》 | 何　平 | | 人民音乐出版社 | 1978 | 小提琴曲 |
| 174 | 《沂蒙山之歌》 | 丁芷诺改编 | | | 1978 | 小提琴齐奏 |
| 175 | 《我们是学大寨的青年突击队》 | 崔义光<br>金胜吉 | | 人民音乐出版社 | 1978 | 小提琴齐奏 |
| 176 | 《淮北新歌》 | 邱正旦 | | 人民音乐出版社 | 1978 | |
| 177 | 《洪湖赤卫队随想曲》 | 阿克俭 | | 上海文艺出版社 | 1978 | 小提琴曲 |
| 178 | 《哈尼心向北京城》 | 张难原曲<br>司徒华城编 | | 人民音乐<br>上海音乐出版社 | 1978 年第 2 期<br>2002 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 179 | 《大庆人之歌》 | 蒋颂建编 | | 人民音乐出版社 | 1978 | 小提琴曲 |
| 180 | 《送肥忙》 | 何　平 | | 人民音乐出版社 | 1978 | 小提琴曲（手风琴伴奏） |
| 181 | 《大寨花开满地红》 | 胡惟民 | | 人民音乐出版社 | 1978 | 小提琴曲 |
| 182 | 《北京颂》 | 屠冶九 | | 人民音乐出版社 | 1979 | 大提琴曲 |
| 183 | 《金色的田野》 | 王志杰 | 1978 | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 184 | 《一月的哀思》 | 李耀东 | 1979 | 人民音乐出版社 | 2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 185 | 《谷》 | 瞿小松 | 1979 | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 186 | 《巴依拉木》 | 朱佰成、<br>姜一民曲<br>赵震雷、<br>饶余燕编 | | 延安歌声 | 1979 年第 2 期 | 大提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 187 | 《白毛女》 | 朱践耳、<br>施咏康改编 | | 上海音乐出版社 | 1980 | 弦乐四重奏 |
| 188 | 《翻身道情》 | 郑德仁改编 | | 上海音乐出版社 | 1980 | 弦乐四重奏 |
| 189 | 《情深谊长》 | 丁芷诺改编 | | 上海音乐出版社 | 1980 | 弦乐四重奏 |
| 190 | 《萨利哈最听毛主席的话》 | 祝恒谦曲<br>张颉城改编 | | 上海音乐出版社 | 1980 | 弦乐四重奏 |
| 191 | 《映山红》 | 谭蜜子改编 | | 上海音乐出版社 | 1980 | 弦乐四重奏 |
| 192 | 《春到大凉山》 | 王培凡曲郑大昕配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1980 | 大提琴曲 |
| 193 | 《怀念》 | 夏家宝 | | 人民音乐出版社 | 1980 | 大提琴曲 |
| 194 | 《明朗的海滨》 | 姜文涛<br>娄连广 | | 音乐创作 | 1980 年<br>第 3 期 | 大提琴曲 |
| 195 | 《纪念曲》——<br>纪念一位人民英雄 | 何　训 | | 音乐创作 | 1980 年<br>第 4 期 | 大提琴曲 |
| 196 | 《花儿为什么这样红》 | 雷振邦原曲、<br>韩铁华编曲 | 1980 | 音乐创作<br>人民音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 1984.2<br>2000.2<br>2002.9 | 《中国小提琴作品选》<br>《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 197 | 《高原随想曲》 | 王志杰 | 1980 | 上海音乐出版社 | 1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 198 | 《回旋曲》 | 鲍元恺 | | 人民音乐出版社 | 1981 | 大提琴曲 |
| 199 | 《欢乐的草原》 | 周恒泽 | | 人民音乐出版社 | 1981 | 小提琴齐奏 |
| 200 | 《椰林迎春》 | 黄华森<br>李自立 | | 音乐创作 | 1981 年<br>第 2 期 | 小提琴曲 |
| 201 | 《第一叙事曲<br>——思绪》 | 罗京京 | | 音乐创作 | 1981 年<br>第 2 期 | 弦乐合奏 |
| 202 | 《峨眉山月歌》 | 黄虎威 | 1981 | 人民音乐出版社 | 2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 203 | 《春江短歌》 | 祖　荣 | | 音乐创作 | 1982 年<br>第 2 期 | 大提琴曲 |
| 204 | 《即兴曲》 | 王连三 | | 音乐创作 | 1982 年<br>第 3 期 | 大提琴曲 |

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 205 | 《小奏鸣曲》 | 陈远林 | | 音乐创作 | 1982 年第 3 期 | 小提琴与钢琴 |
| 206 | 《醉鱼唱晚》 | 盛宗亮改编 | | 音乐创作 | 1982 年第 3 期 | 竖琴、长笛、大提琴三重奏 |
| 207 | 《山之女》 | 瞿小松 | 1982 | 音乐创作<br>人民音乐出版社 | 1984 年第 3 期<br>2000.2 | 为小提琴与乐队而作<br>小提琴与钢琴 |
| 208 | 《节日的喜悦》 | 权吉浩 | 1982 | 上海音乐出版社 | 2002 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 209 | 《b 小调小提琴奏鸣曲》 | 敖昌群 | 1982 | 音乐创作 | 1986 年第 1 期 | 为缅怀革命烈士而作 |
| 210 | 《小提琴协奏曲》 | 杜鸣心 | 1982 | 音乐创作 | 1987 年第 2 期 | 小提琴与钢琴 |
| 211 | 《云岭之诗》 | 李滨扬 | 1983 | 音乐创作<br>人民音乐出版社 | 1985 年第 2 期<br>2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 212 | 《引子与快板》 | 郭小笛 | 1983 | 人民音乐出版社 | 2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 213 | 《幻想曲》 | 夏　良 | 1983 | 音乐创作<br>人民音乐出版社 | 1985 年第 4 期<br>2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 214 | 《草海音诗》 | 张　柯 | 1983 | 音乐创作<br>人民音乐出版社 | 1986 年第 4 期<br>2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 215 | 《太平鼓》 | 周　龙 | 1983 | 人民音乐出版社<br>上海音乐出版社 | 2000.2<br>2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 216 | 《第三小提琴与钢琴奏鸣曲》 | 马思聪 | 1983 | 人民音乐出版社 | 1995 | 《马思聪小提琴曲集》 |
| 217 | 《献给家乡的节日》 | 权吉浩 | | 音乐创作 | 1983 年第 1 期 | 大提琴曲(原曲 :夏康) |
| 218 | 《音诗》 | 钱正筠 | | 音乐创作 | 1983 年第 1 期 | |
| 219 | 《晨曲》 | 冀　华 | | 音乐探索 | 1983 年第 1 期 | 小提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 220 | 《沉思》 | 刘　铮 | | 音乐创作 | 1983 年第 2 期 | 小提琴曲 |
| 221 | 《山歌》 | 宗　江 | | 音乐创作 | 1983 年第 2 期 | 小提琴曲 |
| 222 | 《大提琴独奏曲集》（一） | 夏家宝 | | 上海文艺出版社 | 1983 | 大提琴与钢琴 |
| 223 | 《第一小提琴协奏曲》，Op.16 | 叶小钢 | 1983 | 音乐创作 | 1984 年第 1 期 | |
| 224 | 《第二弦乐四重奏》 | 苏　聪 | | 音乐创作 | 1984 年第 1 期 | |
| 225 | 《胜利的欢笑》 | 靳延平 | | 乐府新声 | 1984 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 226 | 《月夜》 | 肖　黄 | | 音乐创作 | 1984 年第 2 期 | 大提琴曲 |
| 227 | 《民歌主题随想曲》 | 徐振民 | | 艺苑 | 1984 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 228 | 《月下舞歌》 | 吴粤北 | | 音乐创作 | 1984 年第 4 期 | 小提琴组曲 |
| 229 | 《春咏》 | 陈大明 | | 交响 | 1984 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 230 | 《鹿回头传奇》 | 宗　江<br>何　平 | | 人民音乐出版社 | 1984 | 小提琴协奏曲 |
| 231 | 《山情》 | 杨歌阳 | 1984 | 人民音乐出版社 | 2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 232 | 《引子与赋格》 | 杨宝智 | 1984 | 中央音乐院学报 | 1989 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 233 | 《摇篮曲》 | 贺绿汀 | | 中国唱片社 | 1984 | 大提琴曲<br>董金池独奏、王蕾钢琴伴奏 |
| 234 | 《祖国之歌》 | 施光南曲<br>王连三改编 | | 中国唱片社 | 1984 | 大提琴曲<br>李达明独奏、王绍麟钢琴伴奏 |
| 235 | 《草原连北京》 | 齐宝力曲<br>董金池改编 | | 中国唱片社 | 1984 | 大提琴曲<br>董金池独奏、王蕾钢琴伴奏 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 236 | 纪念曲 | 何训田 | | 中国唱片社 | 1984 | 大提琴曲<br>陈中独奏、杨行壁钢琴伴奏 |
| 237 | 《回延安》 | 隋克强改编 | | 音乐创作 | 1985 年第 1 期 | 中提琴曲 |
| 238 | 《弦乐三重奏》 | 谭小麟 | | 音乐创作 | 1985 年第 2 期 | 旧曲拾遗 |
| 239 | 《向往》 | 曹　玲 | | 音乐创作 | 1985 年第 3 期 | 大提琴曲 |
| 240 | 《序曲——扬歌》 | 周晋民 | | 音乐创作 | 1985 年第 3 期 | 钢琴五重奏 |
| 241 | 《水乡情》 | 徐振民 | | 艺苑 | 1985 年第 3 期 | 小提琴曲 |
| 242 | 《禅》 | 石正波 | | 音乐创作 | 1986 年第 1 期 | 无伴奏低音提琴独奏 |
| 243 | 《乡韵》 | 李忠勇 | | 音乐探索 | 1986 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 244 | 《摇篮曲》 | 徐锡宜 | | 音乐创作 | 1986 年第 2 期 | 大提琴曲 |
| 245 | 《欢会》 | 李晓琦 | | 音乐创作 | 1986 年第 2 期 | 选自弦乐四重奏《边寨素描》第三乐章 |
| 246 | 《随想曲》 | 王云阶 | | 音乐创作 | 1986 年第 3 期 | 小提琴与钢琴 |
| 247 | 《缅怀》——《延安抒情》之一 | 饶余燕 | | 音乐创作 | 1986 年第 3 期 | 大提琴曲 |
| 248 | 《C 大调钢琴三重奏》，Op.21 | 丁善德 | | 音乐创作 | 1986 年第 3 期 | |
| 249 | 《山歌》——选自《五指山组曲》 | 莫　凡 | | 音乐创作 | 1986 年第 3 期 | 长笛、大提琴竖琴三重奏 |
| 250 | 《东北花鼓》 | 王德文 | | 乐府新声 | 1986 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 251 | 《巴》 | 郭文景 | | 中国唱片公司<br>音乐创作 | 1986<br>1987 年第 1 期 | 大提琴与钢琴<br>涂强独奏、陈敏钢琴伴奏 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 252 | 《第一大提琴协奏曲》 | 瞿小松 | | 中国唱片公司 | 1986 | 胡国尧独奏<br>韩中杰指挥 |
| 253 | 《沉思》 | 周乐 | 1986 | 人民音乐出版社 | 2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 254 | 《广陵散》 | 杨宝智 | 1986 | 人民音乐出版社 | 2000.2 | 小提琴与钢琴 |
| 255 | 《为四把大提琴而作的乐曲》 | 张千一 | | 中国唱片公司 | 1986 | 郭律严、郭永生、蒋力行、油雅莉演奏 |
| 256 | 《第一弦乐四重奏》 | 杨　征 | | 音乐创作 | 1987 年第 4 期 | |
| 257 | 《大提琴与钢琴奏鸣曲》 | 方　兵 | | 音乐创作 | 1987 年第 4 期 | |
| 258 | 《宜兴山歌》 | 张靖平 | | 艺苑 | 1987 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 259 | 《大提琴曲四首》 | 王连三 | | 人民音乐出版社 | 1987 | |
| 260 | 《音诗》 | 姚盛昌 | 1987 | 上海音乐出版社 | 2002.9 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 261 | 《沉思》 | 周　乐 | | 音乐创作 | 1988 年第 2 期 | 小提琴曲 |
| 262 | 《静夜思》 | 陈师宏 | | 音乐创作 | 1988 年第 2 期 | 为女高音、大提琴与钢琴而作 |
| 263 | 《随想曲》 | 林荣元 | | 音乐创作 | 1988 年第 3 期 | 小提琴曲 |
| 264 | 《狂想曲》 | 瞿小松 | | 音乐创作 | 1988 年第 3 期 | 大提琴与钢琴、打击乐及两件弦乐器 |
| 265 | 《深圳湾之歌》 | 杨马生 | | 音乐创作 | 1988 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 266 | 《浪漫曲》 | 谭小麟 | | 音乐创作 | 1988 年第 4 期 | 中提琴与竖琴<br>（旧曲拾遗） |
| 267 | 第一弦乐四重奏《苗歌》 | 许舒亚 | | 音乐创作 | 1988 年第 4 期 | |
| 268 | 《惘》 | 刘友平 | | 音乐创作 | 1989 年第 1 期 | 小提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 269 | 《逝》 | 平　远 | | 音乐创作 | 1989 年第 1 期 | 小提琴与钢琴 |
| 270 | 《罗作舞曲》——选自大提琴组曲《彝山速写》 | 张　朝 | | 音乐创作 | 1989 年第 1 期 | 大提琴曲 |
| 271 | 《村祭》 | 莫五平 | | 音乐创作 | 1989 年第 2 期 | 弦乐四重奏 |
| 272 | 《春》 | 邹承瑞 | | 音乐创作 | 1989 年第 3 期 | 小提琴曲 |
| 273 | 《亮采的小行板》 | 吴少雄 | | 音乐创作 | 1989 年第 3 期 | 选自弦乐四重奏《春韵》II |
| 274 | 《动之律》 | 王　强 | | 音乐创作 | 1989 年第 4 期 | 为八位大提琴家而作 |
| 275 | 《4217195 弦乐四重奏》 | 杨衡展 | | 音乐创作 | 1989 年第 4 期 | |
| 276 | 《大提琴曲二首》 | 陈铭志 | | 上海文艺出版社 | | 大提琴曲 |
| 277 | 《北京金山上》 | 王连三 | | 人民音乐出版社 | | 大提琴曲 |

表 6–5　20 世纪 90 年代至今的弦乐作品

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 278 | 《叙事曲》 | 罗小坚 | | 音乐创作 | 1990 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 279 | 《听松》 | 阿炳传谱<br>吴祖强改编 | | 音乐创作 | 1990 年第 3 期 | 弦乐合奏 |
| 280 | 《叙事曲》 | 李海涛 | | 音乐创作 | 1990 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 281 | 《旱天雷》 | 丁芷诺改编 | | 音乐创作 | 1990 年第 4 期 | 弦乐四重奏 |
| 282 | 《定》 | 罗　龙 | | 音乐创作 | 1991 年第 2 期 | 为单簧管、打击乐及低音提琴而作 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 283 | 《小提琴与钢琴奏鸣曲》 | 丁善德 | | 音乐创作 | 1991 年第 3 期 | |
| 284 | 《行板》——选自《第一弦乐四重奏》 | 兰程宝 | | 音乐创作 | 1991 年第 3 期 | |
| 285 | 《叙事曲》 | 龚晓婷 | | 音乐创作 | 1991 年第 4 期 | 为大提琴与钢琴而作 |
| 286 | 《形影不离》 | 王云阶 | | 音乐创作 | 1991 年第 4 期 | 弦乐四重奏 |
| 287 | 《幻》 | 孔　聪 | | 音乐创作 | 1992 年第 2 期 | 中提琴与钢琴 |
| 288 | 《急板》——选自《弦乐四重奏》 | 贾达群 | | 音乐创作 | 1992 年第 2 期 | |
| 289 | 《江河水》 | 李自立改编<br>杨茵配伴奏 | | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 290 | 《四重奏》——为长笛、圆号、大提琴与钢琴而作 | 曹光平 | | 音乐创作 | 1993 年第 1 期 | |
| 291 | 《百灵鸟》 | 贺绿汀 | | 音乐创作 | 1993 年第 2 期 | 小提琴与钢琴 |
| 292 | 《小提琴奏鸣曲》 第一乐章 | 王建中 | | 音乐创作 | 1993 年第 3 期 | |
| 293 | 《幻想曲》 | 郭祖荣 | | 音乐创作 | 1994 年第 1 期 | 大提琴曲 |
| 294 | 《大提琴奏鸣曲》 | 刘　铮 | | 音乐创作 | 1994 年第 3 期 | |
| 295 | 《对题》 | 王　非 | | 音乐创作 | 1995 年第 2 期 | 低音提琴独奏 |
| 296 | 《远籁》 | 徐孟东 | | 音乐创作 | 1995 年第 2 期 | 大提琴与钢琴 |
| 297 | 《心灵》 | 周　龙 | | 音乐创作 | 1995 年第 2 期 | 弦乐四重奏 |
| 298 | 《变奏曲》 | 桑　桐 | | 音乐创作 | 1995 年第 3 期 | 大提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 299 | 《高原牧歌》 | 黄　旭 | | 音乐创作 | 1995 年第 3 期 | 小提琴曲 |
| 300 | 《在银色的月光下》 | 杜鸣心 | | 时代文艺出版社 | 1995.7 | 小提琴曲 |
| 301 | 《嘎哦丽泰》 | 杜鸣心 | | 时代文艺出版社 | 1995.7 | 小提琴曲 |
| 302 | 《“虾球”主题随想曲》 | 苏汉兴 | | 时代文艺出版社 | 1995.7 | 小提琴曲 |
| 303 | 《怀念曲》 | 王志杰 | | 时代文艺出版社 | 1995.7 | 小提琴曲 |
| 304 | 《山乡乐》 | 尹德本 | | 时代文艺出版社 | 1995.7 | 小提琴曲 |
| 305 | 《秋收》 | 靳延平 | | 时代文艺出版社 | 1995.7 | 小提琴曲 |
| 306 | 《海兰江畔》 | 金在清 | | 时代文艺出版社 | 1995.7 | 小提琴曲 |
| 307 | 《红军哥哥回来了》 | 薛澄潛 | | 时代文艺出版社 | 1995.7 | 小提琴曲 |
| 308 | 《红军哥哥回来了》 | 张长城原曲<br>赵　薇改编 | | 时代文艺出版社<br>人民音乐出版社 | 1995.7<br>1996.10 | 小提琴曲 |
| 309 | 《四题》 | 张　纯 | | 音乐创作 | 1996 年第 1 期 | 大提琴与钢琴 |
| 310 | 《第一弦乐四重奏》 | 丁　冰 | | 音乐创作 | 1996 年第 1 期 | |
| 311 | 《小组曲》(系列 II) | 陆　培 | | 音乐创作 | 1996 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 312 | 《马头琴的传说》 | 好　斫<br>(蒙古族) | | 音乐创作 | 1996 年第 4 期 | 大提琴叙事曲 |
| 313 | 《送春肥》 | 赵　薇曲<br>李小平配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |
| 314 | 《翻身情》 | 张长城原曲<br>赵　薇改编<br>黄立民配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |
| 315 | 《抗旱歌》 | 赵　薇曲<br>储望华配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |
| 316 | 《瑶山篝火》 | 赵　薇曲<br>赵宋光配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 317 | 《天山组曲》 | 赵　薇、<br>孙亦林曲 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |
| 318 | 《无穷动》 | 赵　薇曲<br>张艺配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |
| 319 | 《飞云碧》 | 赵　薇曲<br>汪克怀配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |
| 320 | 《小协奏曲》 | 赵　薇曲<br>徐源配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |
| 321 | 《红星协奏曲》 | 赵　薇曲<br>毕耀中配伴奏 | | 人民音乐出版社 | 1996.10 | 小提琴曲 |
| 322 | 《西皮散板与无伴奏赋格》(《工上尺》) | 杨宝智 | 1997 | 上海音乐出版社 | 2002.9 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 323 | 《第一弦乐四重奏》 | 赵　曦 | | 音乐创作 | 1997 年第 2 期 | |
| 324 | 《第三弦乐四重奏》 | 罗忠 | | 音乐创作 | 1997 年第 4 期<br>1998 年第 1、2、3 期 | |
| 325 | 《四首台湾民歌主题即兴曲》 | 姚盛昌 | | 音乐创作 | 1998 年第 1 期 | 大提琴与钢琴 |
| 326 | 《行云流水》 | 张维良、<br>高为杰曲 | | 音乐创作 | 1998 年第 1 期 | 竹笛与弦乐、钢琴 |
| 327 | 《第二弦乐四重奏》 | 高明 | | 音乐创作 | 1998 年第 1 期 | |
| 328 | 《酒狂》 | 鲍元恺 | | 音乐创作 | 1998 年第 3 期 | 弦乐四重奏 |
| 329 | 《祭海》 | 曾　伟 | | 音乐创作 | 1998 年第 4 期 | 小提琴曲 |
| 330 | 《为大提琴而作》 | 王　术 | | 音乐创作 | 1998 年第 4 期 | |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 331 | 《第一弦乐四重奏》（第一乐章） | 崔　新 | | 音乐创作 | 1998 年第 4 期 | |
| 332 | 《摇篮曲》 | 贺绿汀 | | 上海音乐出版社 | 1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 333 | 《春城序曲》 | 马汝明 | | 上海音乐出版社 | 1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 334 | 《抒情曲》 | 秦咏诚 | | 上海音乐出版社 | 1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 335 | 《欢聚》 | 尹德本曲<br>蒋泓配伴奏 | | 上海音乐出版社 | 1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 336 | 《西皮韵》——京剧《海港》选段 | 丁芷诺改编<br>林恩蓓配伴奏 | | 上海音乐出版社 | 1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 337 | 《听妈妈讲那过去的事情》 | 瞿希贤原曲<br>刘自力编曲<br>李洪梅配伴奏 | | 上海音乐出版社 | 1999.1 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 338 | 《窦娥冤》 | 王金峰 | | 音乐创作 | 1999 年第 1 期 | 竹笛、古筝、小提琴与打击乐 |
| 339 | 钢琴与小提琴 | 夏　丹 | | 音乐创作 | 1999 年第 1 期 | |
| 340 | 《路》 | 高为杰 | | 音乐创作 | 1999 年第 1 期 | 小提琴与钢琴 |
| 341 | 《苍》 | 尚　地 | | 音乐创作 | 1999 年第 1 期 | |
| 342 | 《第一弦乐四重奏》（第二乐章） | 赵哲亮 | | 音乐创作 | 1999 年第 1 期 | |
| 343 | 《忆》 | 高明 | | 音乐创作 | 1999 年第 1 期 | 钢琴三重奏 |
| 344 | 《风搅雪》 | 郭祖荣 | | 音乐创作 | 1999 年第 2 期 | 小提琴与钢琴 |
| 345 | 《随想曲》 | 吴志闹 | | 音乐创作 | 1999 年第 2 期 | 大提琴曲 |
| 346 | 《丫一彝歌》 | 陈述刘 | | 音乐创作 | 1999 年第 2 期 | 钢琴弦乐五重奏 |
| 347 | 《民歌随想》 | 施王伟 | | 音乐创作 | 1999 年第 4 期 | 大提琴二重奏 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 348 | 《客家人》 | 吴粤北 | | 音乐创作 | 1999 年第 4 期 | 弦乐四重奏 |
| 349 | 《亲儿的脸》 | 鲍元恺 | | 音乐创作 | 1999 年第 4 期 | 青衣唱腔弦乐伴奏 |
| 350 | 《夕阳箫鼓》 | 陆　培 | | 音乐创作 | 2000 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 351 | 《二重奏》(为一把独奏小提琴而作) | 唐建平 | | 音乐创作 | 2000 年第 1 期 | |
| 352 | 《黄昏寄语》 | 李　嘉 | | 音乐创作 | 2000 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 353 | 《默契》 | 顾秋鸿 | | 音乐创作 | 2000 年第 1 期 | 为单簧管、中提琴、大提琴、钢琴而作 |
| 354 | 《基诺畅想》 | 吴玉华 | | 音乐创作 | 2000 年第 2 期 | 小提琴曲 |
| 355 | 《哀牢山幻想曲》 | 黄　田 | | 音乐创作 | 2000 年第 2 期 | 小提琴曲 |
| 356 | 《随想曲》 | 张卫平 | | 音乐创作 | 2000 年第 2 期 | 大提琴曲 |
| 357 | 《祭》 | 吕其明 | | 音乐创作 | 2000 年第 2 期 | 弦乐合奏 |
| 358 | 《潇湘音诗》 | 冯往前 | | 音乐创作 | 2000 年第 3 期 | 小提琴与钢琴 |
| 359 | 《回忆》 | 赵　鸣 | | 音乐创作 | 2000 年第 3 期 | 小提琴曲 |
| 360 | 《追远》 | 张杰林 | | 音乐创作 | 2000 年第 3 期 | 弦乐四重奏 |
| 361 | 《玄梦Ⅲ》 | 高为杰 | | 音乐创作 | 2000 年第 4 期 | 中提琴与钢琴 |
| 362 | 《遮帕麻与遮咪麻》 | 葛佳嘉 | | 音乐创作 | 2001 年第 1 期 | 小提琴曲 |
| 363 | 《古格王国废墟》 | 李一丁 | | 音乐创作 | 2001 年第 1 期 | 大提琴与钢琴 |

续表

| 序号 | 曲名 | 作者 | 创作时间 | 出版社 | 发表时间 | 备注 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 364 | 《江南春早》 | 朱南溪 | | 音乐创作 | 2001年第2期 | 小提琴曲 |
| 365 | 《叠断桥》 | 石　夫 | | 音乐创作 | 2001年第3期 | 小提琴曲 |
| 366 | 《吟啸》 | 曲佳琳 | | 音乐创作 | 2001年第4期 | 大提琴曲 |
| 367 | 《风合合缠》 | 周　扬 | | 音乐创作 | 2001年第4期 | 弦乐四重奏 |
| 368 | 《洱海音画》 | 马汝明 | | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 369 | 《村舞》 | 尹德本曲<br>蒋泓配伴奏 | | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 370 | 《游击队歌》 | 贺绿汀曲<br>唐康年、<br>陈荣伟改编 | | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 371 | 《我爱祖国的台湾》 | 陈　钢 | | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 372 | 《民风舞曲》 | 张靖平 | | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 373 | 《美丽的西双版纳》 | 刘自力 | 2001 | 上海音乐出版社 | 2001.8 | 小提琴与钢琴 |
| 374 | 《三角梅情思》 | 钟　桦 | | 音乐创作 | 2002年第2期 | 小提琴与钢琴 |
| 375 | 《祖国颂》(一、颂) | 尹德本 | | 上海音乐出版社 | 2002.9 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |
| 376 | 《草原上》 | 刘明沅原曲<br>王田编曲 | 1985－2001 | 上海音乐出版社 | 2002.9 | 《中国小提琴名曲荟萃》 |

## 第四节　中国提琴艺术教育、交流和理论研究的发展

### 一、早期专业音乐教育机构中的提琴艺术活动

从1919年五四运动之后到1937年抗日战争全面爆发之前的18年，是中国建立专业音乐教育机构，有计划、有系统地培养器乐、声乐和理论作曲等各个专业优秀音乐人才获得很大的发展时期。中国最早建立的一批专业音乐教育机构，如北京女子高等师范学校音乐科(1920)、北京大学音乐传习所（1922）、国立艺术专门学校音乐系(1923)、上海艺术师范学校(1916年改为此名)、上海美专音乐系(1925)等，开始了中国最早的、正规的提琴艺术教育。北京大学音乐传习所的小提琴教师有赵年魁、全树荫、甘文廉等人，他们将小提琴教学与表演实践密切结合，不仅导师

（赵年魁等）开独奏音乐会，学生也有机会登台表演。当年在传习所学习、后来成为著名小提琴艺术家的谭抒真就多次在传习所组织的音乐会中表演小提琴独奏。国立艺术专门学校音乐系开设小提琴选科，俄国人托诺夫任小提琴教师。冼星海于 1925 年考入国立艺术专门学校音乐系，正是师从托诺夫学习小提琴。上海艺术师范学校、上海美专音乐系以及中央大学教育学院艺术系音乐组也都设有提琴课程。

在第一批专业音乐教育机构中为我国提琴艺术的发展作出突出贡献的是 1927 年成立的中国第一个独立建制的音乐学院——国立音乐院。这个学院建立之初设声乐、钢琴、作曲和小提琴四个系、由蔡元培兼任院长，萧友梅任教务主任。最初的小提琴教师有陈承弼、安多保、厉士特奇、富华（A.Foa）。国立音乐院开创之初的前 10 年所开始的正规系统的小提琴教育，为中国提琴艺术的发展奠定了基础，中国第一代小提琴艺术家中大多数（如戴粹伦、陈又新、徐锡绵、窦立勋、章彦、向隅、王人艺等人）就是在这里培养出来的。

继 1927 年国立音专成立之后，全国许多高等院校先后设立了音乐系科，它们也对中国提琴艺术的发展作出了程度不同的贡献。

## 二、1919 — 1937 年间中外音乐交流对中国提琴艺术发展的促进

1919 — 1937 年间，中国提琴艺术获得了很大的发展，除了直接得益于专业教育机构的弦乐教学和艺术活动外，日益拓展的中外音乐交流也起了相当重要的作用。事实上，中国的第一批提琴专业，大多数由学成归国的留学生创建并担任提琴教师的。同时，也有不少国外提琴家在这些音乐教育机构中担任弦乐学科的骨干教师。而在中国进行私人授课的国外提琴教师数量也是相当可观的。这一时期，由于欧洲大战及俄国革命的动荡局势，许多高水平提琴演奏家纷纷来到中国，他们有的参加了工部局乐队，有的被聘请在国立音专或者其他大学音乐系任教，有的招收私人学生，也有的身兼数职，这些海外提琴家在中国开展了相当活跃的演奏及教学活动，在客观上为中国弦乐艺术的发展贡献了力量。这些人中包括在上海的意大利小提琴家富华[①]、俄国的小提琴家普杜什卡[②]和黎扶雪[③]；在北京的俄国小提琴家托诺夫[④]、普诺罗夫斯基[⑤]、欧罗普[⑥]；在哈尔滨的小提琴家特拉赫田伯格[⑦]以及在哈尔滨和上海等工作过的小提琴家金兹伯格（后任美国费城交

---

① 富华（A.Foa），1900 年生于意大利小城威尔切利，1918 年米兰音乐学院毕业时获首奖。1921 年来到中国，在上海工部局管弦乐队从担任乐队首席、独奏演员、副指挥到 1942 年担任指挥。同时从 1929 年 10 月起，富华被聘为国立音专小提琴组主任，培养出许多优秀的小提琴学生，戴粹伦、陈又新、徐锡绵这些中国早期的小提琴家都是出自他的门下。富华在华工作 30 余年（1954 年离开上海前往香港），为乐队规模的发展和水平的提高，为小提琴艺术在中国的传播和推广作出了很大的贡献。

② 普杜什卡，来自沙皇时期库维斯乐团。他在华工作约 30 年，曾在上海工部局管弦乐队工作，晚年在国立音乐院常州少年班教学，原中央乐团的许多演奏员出自他的门下。

③ 黎扶雪来自圣彼得堡，来华工作近 30 年，曾担任国立音专教授和上海工部局乐队第二小提琴首席，他教出的学生中有司徒兴城、司徒华城兄弟，窦立勋等。

④ 托诺夫（R.Tonoff），奥尔的学生，曾担任西伯利亚音乐学院院长。他在华工作近 40 年，他的学生遍及全国，如刘天华、冼星海、赵年魁等。

⑤ 普诺罗夫斯基，在华工作 40 余年，早期的学生有黎国荃、蒋凤之等。

⑥ 欧罗普，奥尔的学生，在华工作 20 余年，他教的学生很多，著名京胡大师杨宝忠就是跟他学习小提琴的。

⑦ 特拉赫田伯格，曾任中东路乐团首席，他教出的学生 M.斯特恩后来担任柏林爱乐乐团首席。特拉赫田伯格曾在北京教学，在华工作约 30 年。

响乐团首席，朱利亚德音乐学院院长）等。这时期中西音乐交流对中国提琴艺术发展的促进作用，主要表现在中国留学生在海外学艺和外国著名弦乐艺术家的访华演出。

这时期的留学生中对中国提琴艺术的发展贡献最为突出的是马思聪（前面已有详述），其他主要的还有：陈洪、冼星海、王光祈、郑志声等人。其中陈洪作为小提琴家、教育家，对中国提琴音乐事业的发展作出了突出而多方面的贡献。陈洪于 1926 — 1930 年留学法国（学习作曲和小提琴），1930 年归国后，在广州戏剧研究所工作，他与马思聪共同创办了一支单管编制的管弦乐队和一所音乐学校，并兼任校长、音乐理论和小提琴教师（在此之后，他曾先后在私立广州音乐学院、国立音专、南京国立音乐学院、中央大学艺术系、南京大学音乐系、南京师范大学等多所院校担任教授和领导管理工作。1983 年人民音乐出版社出版了他的专著《小提琴教学》）。

据不完全统计，1919 — 1937 年间许多世界著名的提琴家来华演出：1922 年 11 月 26 日和 12 月 9 日，加拿大女小提琴凯思琳·帕萝（Kathleen Parlow 1890 — 1963）在上海夏令配克影戏院举行了两场音乐会；1923 年 5 月 28 日，奥地利小提琴家、作曲家克莱斯勒来到我国北京，演奏了贝多芬的《“克鲁策尔”奏鸣曲》、门德尔松的《e 小调小提琴协奏曲》和他本人创作的《中国花鼓》、《维也纳随想曲》等作品，给我国听众留下了深刻的印象；1923 年海菲茨曾在上海演出；1927 年美籍俄国小提琴家津巴利斯特在北京举行了演奏会；1936 年法国小提琴家蒂博，在上海举行了演奏会；1936 年美籍俄国小提琴家埃尔曼曾在上海和南京进行过演出。此外，还有匈牙利小提琴家西盖蒂、美籍波兰小提琴家戈德伯格（Szymon Goldberg 1909 —）、丹麦籍俄国女小提琴家塞西莉娅·汉森（Cecilia Hanson 1898 —）等一大批享誉世界乐坛的弦乐艺术家来华演出，他们的演出活动活跃了中国的音乐舞台，丰富了人们的文化生活，对欧洲弦乐艺术在中国的传播和发展起到了很大推动作用。

### 三、1937 — 1949 年提琴艺术教育状况

抗日战争期间专业提琴艺术教育只能在极其艰苦的条件下断断续续地维持着。国立音专在萧友梅等富有爱国心的音专师生努力下，冒险留守在上海沦陷区，经历了 8 年磨难，培养了一批提琴专业人才。1937 年 11 月，国立音专的学生丁善德、陈又新与劳景贤在上海创办了上海音乐馆，设置钢琴、小提琴、声乐三个专业，吸收社会上爱好音乐的青年前来学习。1941 年 9 月，上海音乐馆改名为“私立上海音乐专科学校”，丁善德任校长，陈又新任教务主任，学制和课程设置与国立音专相仿。这所私立学校在当时艰苦的状态下，仍然培养了一批优秀的音乐人才，著名音乐家周文中、张宁和就是在这一时期随陈又新学习小提琴的。

1938 年春成立于延安“鲁艺”音乐系，虽然条件十分艰苦，但也坚持组织提琴方面的艺术活动。这一年由陶行知创办的育才学校中的音乐组也有提琴艺术活动，黎国荃曾在音乐组担任小提琴教师，还为孩子们举行示范性独奏音乐会，并在室内乐和乐队合奏方面培养学生的能力。杨秉荪是育才学校音乐组培养出来的著名的小提琴演奏家，在当时他和陈贻鑫、杜鸣心等人组成的钢琴三重奏和弦乐四重奏引起了社会的广泛重视。1940 年，福建音专由蔡继琨创办于福建永安，设置了五年制本科和三年制、五年制师范科，分理论作曲、声乐、钢琴和弦乐等主科。章彦、司徒兴城等人曾在该校任小提琴教师，培养了郑石生等一批小提琴专业人才保加利亚籍尼格罗夫（Nicolof）在该校任大提琴教师。

在重庆，先后创办了青木关"国立音乐院"和松林岗"国立音院分院"。"国立音乐院"成立于1940年，1943年春由吴伯超接任院长，办学进入正轨，章彦离开福建音专到国立音乐院任教，1944年接替张洪岛任管弦系主任。当时曾有小提琴教师马思聪、戴粹伦、黎国荃、张洪岛、章彦，大提琴教师丁孚祥、朱崇志、黄源礼。1945年创办"国立音乐院幼年班"（学生很多是从慈幼院、孤儿院等地招来的），1945年重庆青木关的小提琴老师有章彦，王人艺，盛天洞（即盛雪，盛中国之父）；大提琴老师有黄源澧，王友健；钢琴老师有范继森。1946—1949年"国立音乐院幼年班"迁到常州，又补充了一些学生。此时期小提琴老师增加了张季时、埃德勒（奥地利籍犹太人，原维也纳爱乐乐团首席）、波杜什卡；大提琴老师增加了舍甫磋夫（外籍人士都是当时上海工部局交响乐团成员）。1950年"国立音乐院幼年班"迁往天津，随院本部一同并入中央音乐学院，改称"少年班"。在重庆青木关幼年班及后来的少年班培养出来的弦乐精英大都在50年代陆续进入建国初期成立的中央乐团，成为该团的基本成员和骨干力量。

1946年11月，由中国共产党领导的新音乐社为了培养新音乐运动的骨干，在上海成立了中华音乐院，设置理论作曲、声乐、提琴、钢琴四组。1947年以后至全国解放移至香港，马思聪任院长，实际工作由李凌和赵沨两位副院长负责，香港中华音乐院设作曲、声乐和器乐三组，马思聪招了一个提琴班。中华音乐院为中国的提琴艺术乃至整个音乐事业的发展作出了一定的贡献。

除了上述专业音乐教育机构以外，1937—1949年，全国各地还先后成立了各种师范院校的音乐系（科），这些音乐教育机构也开展了不同层次的提琴艺术教育活动，为中国提琴艺术的普及与发展作出相应的历史贡献。此外，这一时期仍有不少到国外学习提琴演奏的留学生，其中取得重要成就的主要有张洪岛、赵志华、陈又新等人。张洪岛于1947年10月赴法国，先后在里昂国立音乐学院和巴黎音乐院学习小提琴、和声学、作曲、对位；赵志华1947年赴美国，入得克萨斯大学音乐系和新闻系，师从美籍意大利小提琴家皮诺蒂（Pignotti），并选修乐队和室内乐科目，曾考入奥斯汀交响乐团任第一小提琴手，1949年转入波士顿音乐学院，跟随法籍小提琴家埃尔克斯（G. Elcus）学习；陈又新于1948年12月入英国皇家音乐学院研究生班师从门杰斯（I.Menges）教授学习小提琴及小提琴教学法，另外选读音乐理论、指挥法等课程。由于他勤奋好学，成绩显著，1951年获硕士学位证书。陈又新留英期间还在课余坚持创作，现存惟一的一部小提琴独奏《摇篮曲》（手稿现存美国华盛顿图书馆）在1987年"纪念陈又新教授诞生75周年音乐会"上首演，获得好评。

这一时期国内外战争的动荡局势，严重地影响了包括弦乐艺术在内的中外音乐的正常交流。由于纳粹对犹太人的疯狂迫害，大批犹太人纷纷出逃避难，当时处于"孤岛"状态的上海租界，入境不需要签证，所以很多犹太人纷纷来到中国，他们中的弦乐艺术家在中国开展了相当活跃的音乐活动。他们中有德国小提琴家威廷伯格①、奥地利小提琴家埃德勒、德国音乐家约阿

---

① 威廷伯格（A.Wittenberg 1880—1952），1895—1900年就读于柏林音乐学院，约阿希姆的学生。曾与钢琴家施纳贝尔和大提琴家赫金组成三重奏，演奏了大量室内乐作品。1939年2月流亡到上海，以招收私人学生为主要工作，并在国立音专兼职。我国老一辈小提琴家谭抒真、陈宗晖、杨秉荪、毛楚恩、司徒华城、马思宏、章国灵等人都曾在他的指导下，技艺获得进一步提高。威廷伯格还以小提琴家和钢琴家的身份在上海多次举行音乐会。新中国成立后，他继续留在上海，一面继续招收私人学生，一面在中央音乐学院华东分院任教，直至逝世，为中国小提琴艺术的发展作出了重要贡献。

希姆三兄弟，其中大提琴家华尔特·约阿希姆在中国教学多年，他的学生有王𥔲、夏敬禄、司徒志文等。

## 四、中华人民共和国成立初期提琴艺术教育的发展（1949—1966）

1949年中华人民共和国成立，政府给予音乐文化事业以应有的重视，为包括提琴艺术在内的音乐事业的发展，提供了良好的条件，中国提琴艺术的发展进入了新的历史时期，在教育、表演、理论研究、对外交流、音乐创作等方面都取得了重大的进步。

在提琴艺术教育方面，政府首先注意到重点办好文化部直属重点艺术院校的中央和上海两所音乐学院管弦系的提琴专业，从而使这两所音乐学院的提琴专业成为全国提琴艺术的教学、演奏和科研的中心。上海音乐学院提琴专业留聘了国立音专时期的外籍教师富华、威廷伯格等人，加上谭抒真、王人艺、窦立勋和学成归国的陈又新、赵志华等人以及1957年毕业留校的郑石生、李克强等多人，使该院拥有了强大的教师阵容。中央音乐学院是由南京国立音乐学院、国立北平艺专音乐系、燕京大学音乐系、鲁迅艺术学院音乐系、华北大学音乐系以及上海、香港两地的中华音乐学院于1950年6月合并而成，初建校址在天津，1958年迁入北京。该院的小提琴专业拥有马思聪、张洪岛、黄飞立、范子肇、储耀武、周恩清、韩里、隋克强、王治隆、彭鼎新、白俄女教师阿巴扎（1953年前）、苏联专家米基强斯基（1955—1957）及1957年后毕业留校的彭鼎新、林耀基、李向阳、刘育熙、陈毓铸等教师，大提琴专业有黄源礼、王连三、王友健、朱永宁以及1957年后毕业留校的宋涛、王祥、陈圆等教师。另有短期的苏联、德国、匈牙利专家来作不满一年的教学。两所音乐学院的弦乐专业十分重视教师素质的提高，坚持要求教师们树立教书育人的教学态度，提倡教学相长和启发式的教学方法，学校慎重选择优秀毕业生充实教学队伍，并有计划地选派他们出国进修或者接受老专家的业务指导，使他们尽快提高演奏与教学水平。为了加速人才培养，从50年代中期开始，国家在这两所音乐学院建立了大学、中学、小学14年一贯制的教学体系，经过这“一条龙”学制的连续性培养训练和多层次的择优选拔，既保证了新生的生源质量，又有利于高层次优秀人才的选拔以及整个提琴艺术队伍的建设。这两所学院从建院之初就设立了演出委员会，在院长的领导下负责每年的艺术实践活动。这样就使教学和表演实践有机地结合起来。这一时期，两所音乐学院的提琴专业培养了大批的提琴演奏人才，他们中的大多数成为艺术团体、音乐院校的骨干力量，盛中国、郑石生、俞丽拿等人正是这一时期培养出来的最重要的小提琴家。

在重点办好中央和上海两所音乐学院的同时，政府在各大行政区的一些重要城市新建了一批音乐专科学校和艺术学院①。天津、沈阳、四川、武汉、西安和星海音乐学院都设置有提琴专业。另外，部分艺术学院和师范院校的音乐系也设置了提琴专业或开设了选修课程。从50年代后期开始，由中央和上海两所音乐学院培养的提琴专业毕业生，陆续被分配到各地新建的音乐艺术院校中去，充实了各地提琴演奏和教学力量。地区性音乐艺术院校也培养了不少提琴专业人才，他们为普及和提高中国提琴艺术的整体水平发挥了重要的作用。

---

① 50年代后各大行政区首府均以30、40年代的艺专之音乐系为基础成立东北音乐专科学校、西北音乐专科学校、中南音乐专科学校、西南音乐专科学校，为后来（60年代后）沈阳音乐学院、西安音乐学院、武汉音乐学院、四川音乐学院的前身。1958年又成立了天津音乐学院以及广州音乐专科学校（为文革后的星海音乐学院的前身）。

## 五、中国与苏联、东欧国家之间的音乐交流

新中国成立后，文化主管部门十分重视包括弦乐艺术在内的中外音乐交流活动的开展。一方面邀请国外著名的提琴演奏家访华演出和讲学，翻译出版国外弦乐艺术理论文献，另一方面选派国内优秀的提琴演奏家出访交流、留学或参加国际比赛。这样做，为的是在中国提琴艺术发展的过程中不断地学习和了解国际间不同流派、不同表演风格的长处，吸收国外弦乐艺术领域的最新成果，从而激励和提高中国提琴艺术发展的整体水平。由于国际政治形势的制约，这一时期中外音乐艺术的交流更多地局限在与苏联和东欧国家间的范围内进行。

1954 年开始采取全面学习苏联的方针。接着，苏联小提琴家米基强斯基、比利捷、马卡连柯和德意志民主共和国小提琴家舒尔茨以及匈牙利小提琴家戴阿克等提琴家相继来到中国，主要在中央音乐学院、上海音乐学院从事一至两年的教学工作，为了扩大专家教学的影响，除了两所音乐学院以外，国内其他音乐院校、艺术团体也选派来大量的优秀教师和演奏员参加专家班学习。这些外国提琴专家不仅从理论基础、技巧训练、艺术修养等方面全面系统地讲授了西欧古典音乐、俄罗斯古典音乐以及苏联和东欧各国的现代音乐，同时还重视对中国提琴音乐文献的研究。与此同时，外国音乐家的访华演出日益频繁，世界著名小提琴大师大卫·奥依斯特拉赫、科岗以及罗马尼亚、匈牙利、瑞士、乌拉圭、阿根廷等国提琴家们的精彩演出，带来了弦乐艺术发展的最新信息，开阔了中国提琴艺术界的视野。随着外国专家的来华讲学和演出，一些国外的弦乐艺术理论著作和学术论文也陆续被翻译到国内来。其中最重要的是 1960 — 1961 年间由人民音乐出版社出版的卡尔·弗莱什的《小提琴演奏艺术》(第一卷第一、二分册)一书。

这个时期国家为了培养高层次的弦乐艺术人才，选派了一批优秀的学生出国留学深造 :主要有赵维俭(1954 年留学罗马尼亚)，杨秉荪(1954 年留学匈牙利)，林应荣(1954 年留学苏联)，王振山、袁培文、陈继续(1955 年留学匈牙利)，林耀基、盛中国、司徒志文(1961 年留学苏联)，韩里、朱丽(1962 年留学苏联)等人。这批留学生在国外勤奋学习、成绩优秀，学成回国后，成为我国弦乐教学、表演等方面的骨干力量。从 1955 年开始，我国还派出优秀的青年提琴家去国外访问、演出、交流以及参加国际比赛，虽然就比赛成绩而言，没有像钢琴那样取得显著的成绩(其中小提琴家杨秉荪、大提琴家王𥐻参加 1957 年世界青年联欢节分别获得铜奖，1960 年上海女子弦乐四重奏团——俞丽拿、丁芷诺、吴菲菲、林应荣参加第四届舒曼弦乐四重奏比赛获得第四名)，但这些活动对于中国提琴艺术界开阔视野、增进交流，跟踪国际先进水平起到了积极的作用。

## 六、新时期弦乐艺术教育、交流及理论研究的的繁荣(1979 年以后)

1977 年随着高校恢复招生，音乐院校也恢复了专业弦乐艺术教育。“文革”中、后期由于提琴的普及积蓄了一大批富有才华的学生，这是新时期中国专业提琴艺术教育获得重大发展的基础。同时，为了适应全国音乐教育事业的蓬勃发展，在改革开放之初，恢复了各大行政区原有的音乐专科学校与艺术学院，接着陆续将其中的音乐专科学校升格为音乐学院，全国有 8 所音乐学院和 5 所艺术学院都设置了提琴学科或提琴专业，这样形成了规模空前的弦乐艺术教育网点。另外，良好的教师队伍是中国提琴教育获得重大成就的另一个重要的条件。从 70 年代至今，中国已拥有一批又一批立志将全部智慧、才能献给提琴艺术教育事业 ，以培养高水平演奏家为己任的优

秀教师。例如中央音乐学院拥有由韩里、司徒华城、王治隆、隋克强、林耀基、彭鼎新、刘育熙、王振山、赵维俭、黄晓芝、赵薇、王连三、宋涛、宗柏、朱永宁、陈圆、王祥、俞明清、何荣、王昌海等组成的强大的师资队伍；上海音乐学院拥有谭抒真、窦立勋、郑石生、袁培文、李克强、盛中华、赵基扬、张世祥、赵诞青、俞丽拿、丁芷诺、吴菲菲（中提琴）、沈西蒂（中提琴）、林应荣（大提琴）、陈鼎臣（大提琴）、夏敬禄（大提琴）、邹旭平（大提琴）、曹健（低音提琴）、唐毅民（低音提琴）等优秀教师。此外，其他音乐院校及艺术学院的音乐系科也都有一大批辛勤教学、各有见地的提琴教师。中国优秀的提琴教师已积累了丰富教育经验，形成了一整套比较成熟的、有规律性的认识。中央音乐学院的林耀基教授就是新时期涌现出来的中国弦乐艺术教育家中的代表人物之一，这位被西方人称为伟大的小提琴教育家培养出了一大批超级小提琴明星，自1980年起，他的学生在各大国际小提琴比赛中脱颖而出，先后在芬兰的西贝柳斯、比利时的伊丽莎白、俄罗斯的柴科夫斯基、英国的梅纽因、法国的弗朗切斯卡蒂以及澳大利亚、德国、日本、美国和意大利等国家举行的众多国际小提琴比赛中纷纷获奖，获奖的项目多达36项，其中有12人荣获冠军金牌奖。林耀基还经常应邀出任重大的国际小提琴比赛评委，并定期应邀在韩国、美国、欧洲一些国家和香港地区举办大师班。他的教学方法富含科学性和艺术性，在长期的教学实践中，他用辩证的思维方式处理“人与乐器”、“人与作品”以及演奏技巧中的诸多矛盾，许多著名的小提琴家撰文介绍和论述他的教学方法，其中《林耀基小提琴学术讲座集》详述了他的教学研究心得。

新时期以来，中国政府实施“改革开放”政策，有力地促进了包括提琴艺术在内的中外音乐文化交流。这一时期与以前各历史时期相比，中外提琴艺术交流除了范围更为广阔，层次更为提高，内涵更为深入以外，还有一个新的特点，就是已经取得长足的进步的中国提琴艺术，在不断学习和吸收外国最新成果的同时，已经开始为世界提琴艺术的发展作出独特的贡献。这一时期有许许多多的世界著名的弦乐演奏大师、教育家及演奏团体相继访华演出、讲学或举行大师班，其中包括梅纽因、斯特恩、迪蕾、尼曼、伊戈尔·奥依斯特拉赫、阿卡多、帕尔曼、祖克曼、郑京和、穆特、罗斯特罗波维奇、托特里埃、斯塔克、麦斯基、马友友等演奏大师、教育家，他们带来了世界各国弦乐艺术的新观念、新风格和新技术，有力地推动了中国的提琴艺术走向更高的境界。

随着中国提琴艺术在教学、表演和创作等各方面水平的不断提高，不少中国的提琴艺术家应邀到国外讲学（如林耀基、张世祥、丁芷诺、黄晓芝等）和担任重大国际比赛的评委（如韩里、郑石生、杨秉孙、林耀基、张世祥、俞丽拿、丁芷诺、薛伟、司徒志文、林应荣等），中国的提琴艺术家开始为世界弦乐艺术的发展作出独特的贡献。以小提琴教育家林耀基为例，自新时期以来，他先后应邀担任南斯拉夫第四届维克斯拉夫·荷姆尔国际小提琴比赛（1985）、俄罗斯第八届柴科夫斯基国际音乐比赛（1986）、英国卡尔·弗莱什国际小提琴比赛（1988）、日本第四届国际音乐比赛（1989）、德国第五届斯波尔国际小提琴比赛（1991）、波兰第五届维尼亚夫斯基国际小提琴比赛（1991）、意大利第十一届利比扎国际小提琴比赛（1994）、法国蒂博国际小提琴比赛（1996）、韩国东亚第二届国际音乐比赛（1997）、德国尼曼国际小提琴比赛（1999）、中国·厦门第四届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛（2002）等重大国际小提琴比赛的评委，还定期应邀在美国西北青年艺术节、冰岛音乐学院、韩国汉城艺术学院、香港演艺学院、英国皇家音乐学院、阿斯本音乐节、美国辛辛那提音乐学院举办大师班。

中国提琴艺术教育所取得的突出成就，也得到了世界各国同行的广泛认可和赞誉。著名的美国小提琴教育家迪蕾教授曾多次称赞中国的小提琴教学“超过欧洲所有的学校，包括历史最悠久

的巴黎音乐院”。[1]

新时期以来的中国提琴艺术理论研究，在各个领域都有了很大的进展，有力地促进了提琴艺术整体水平的提高。中国提琴艺术理论研究的范围涉及教学、表演、创作和制作等方面，研究形式既有在各种学报、刊物上发表的论文，也有就某一专题写作的专著和汇集某一领域研究成果的论文集以及编写的大量练习曲（如丁芷诺的《小提琴基本功强化训练教材》获文化部教材一等奖；赵维俭的《小提琴音阶练习》、《小提琴每日练习》以及《小提琴教学》；王振山的《小提琴高级音阶教程》；刘民衡、刘建军的《实用小提琴演奏法》）等。与此同时，从80年代后，中国从欧美大量引进了优秀的乐谱版本和翻译了一些比较有分量的弦乐理论专著及数量众多的学术论文（如奥尔著、司徒华城译《我的小提琴演奏和教学》，人民音乐出版社，1982年；加拉米安著、张世祥译的《小提琴演奏和教学的原则》，人民音乐出版社，1982年；塞穆尔·阿普尔鲍姆和塞达·阿普尔鲍姆著、张世祥译的《世界著名弦乐艺术家谈演奏》，上海文艺出版社，1982年；卡尔·弗莱什著、蒋和　译的《小提琴指法艺术》，人民音乐出版社，1995年；《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996年；《弓弦之王　卡萨尔斯》人民音乐出版社，2001年；详细介绍理论研究成果的资料可参考钱仁平的《中国小提琴音乐》第七章第一节）。

## 第五节　中国举办的提琴类乐器演奏、创作和制作比赛以及参加国际比赛获奖情况

### 一、举办提琴类乐器的演奏比赛

1963年5月在第四届“上海之春”音乐节期间举行了中国第一次小提琴比赛。比赛获奖者是，一等奖：郑石生；二等奖：盛中国、阎泰山、彭鼎新；三等奖：吕浩、陈稼华（另获中国作品奖）、刘育熙；钢琴伴奏优秀奖：王耀玲、朱雅青。这次比赛对于提高提琴演奏水平，发现提琴演奏人才，促进中国弦乐艺术创作的繁荣都起到了积极的作用。

改革开放以后，为了检阅中国提琴教学水平，增进各地区、各院校间的交流，锻炼青少年学生的实际演奏能力，促进和提高中国提琴演奏的整体水平，中国提琴艺术界举办了多种形式的全国性的比赛，如全国青少年小提琴比赛、全国青少年大提琴比赛、全国少儿小提琴比赛、小提琴中国作品演奏比赛、中央音乐学院小提琴、中提琴[2]及大提琴邀请赛等，均获得了良好的效果，其中以文化部举办的全国青少年小提琴比赛和中国音乐家协会主办的全国大提琴比赛影响最大。从1981年开始定期举办的全国艺术院校青少年小提琴比赛（从第四届更名为全国青少年小提琴比赛），目前已举办了七届，是国内水平最高、影响最大的小提琴比赛，参加这项比赛的选手都是各音乐院校小提琴专业中的优秀学生，比赛获奖者中有许多已经成为国内外知名的小提琴家，如薛伟、梁大南、钱舟、黄滨等。

---

① 转引自谭抒真：《小提琴教学的几个问题》，《音乐艺术》1982年第3期。

② 中央音乐学院中提琴邀请赛已成功举办两届，第一届（2000.5）是无伴奏作品的比赛，第二届（2001.11）是奏鸣曲作品比赛。在此基础上，由中国音协表演艺术委员会主办，辽宁音协和沈阳音乐学院承办的《首届全国青少年中提琴演奏比赛》，于2003年10月在沈阳举行。

表 6-6　1981 — 2001 年七届全国青少年小提琴比赛的获奖者名单

| 时间 | 届数 | 分组 | 一等奖 | 二等奖 | 三等奖 | 中国作品演奏奖 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1981 | 第一届 | 青年组 | 刘健 | 薛伟、蒋逸文、华菲、游晓、罗梅梅 | 姚珏、熊叶红、盛中新、何弦、赵碧丹 | 罗梅梅 |
| | | 少年组 | 张乐 | 王峥嵘、何红英 | 王晓东、戚鸣、柴亮、赵欣 | 何红英 |
| 1984 | 第二届 | 青年组 | 于兵 | 左军、钞彬 | 胡逸、赵欣、刘静宜 | 于兵、左军、钞彬 |
| | | 少年组 | 钱舟 | 黄滨、郭昶 | 沈桑、谭琴、张跃 | 钱舟、黄滨、沈桑 |
| 1988 | 第三届 | 青年组 | 金辉 | 于苑青 | 徐悦 | 金辉 |
| | | 少年组 | 白玉 | 郭晴 | 叶莎 | 白玉 |
| 1990 | 第四届 | 青年组 | 郭晴 | 王毅 | 孙毅 | 王毅 |
| | | 少年组 | 顾文蕾 | 高春艳 | 于雅媚 | 顾文蕾 |
| 1993 | 第五届 | 青年组 | 刘扬 | 李智胜 | 王灏 | 刘扬 |
| | | 少年组 | 陆威 | 潘依琼 | 俞晨 | 俞晨 |
| 1997 | 第六届 | 青年组 | 王之炅 | 后则周 | 黄蒙拉 | 王之炅 |
| | | 少年组 | 王炜宜 | 吴倩 | 陈曦 | 陈曦 |
| 2001 | 第七届 | 青年组 | 陈曦 | 刘宵 | 吴丹、吴晔 | 袁泉、陈曦 |
| | | 少年组 | 杨晓宇 | 陈佳峰 | 章婧、劳黎 | 杨晓宇 |

从 1988 年开始定期举办的全国大提琴比赛目前已举办了四届，是国内水平最高、影响最大的大提琴比赛，参加比赛的选手不仅是来自各音乐院校大提琴专业中的优秀学生，还包括全国各个文艺团体大提琴声部的优秀演奏员和音乐院校的大提琴教师，比赛除了设有独奏组（分为少年级和青年级，第一届还设有中年级和老年级）以外，从第二届开始还增设了重奏组的比赛。获奖者中的秦立巍、娜木拉等已成为国内外知名的大提琴家或优秀教师。

表 6-7　1988 — 2000 年四届全国大提琴比赛的获奖者名单

| 时间 | 届数 | 分组 | 一等奖 | 二等奖 | 三等奖 | 中国作品演奏奖 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1988 | 第一届 | 儿童级甲组 | 秦立巍 | 赵跃 | 谢光禹 | |
| | | 儿童级乙组 | 杨锰 | 于巍 | 宋东霞 | |
| | | 少年级 | 周南 | 娜木拉、马雯 | 马里、陈曦、徐小佳 | |
| | | 青年级 | 陈学青 | 童建文、刘鹏 | 蔡钰、陈欣荣、王素洁 | 蔡钰 |
| | | 中年级 | 厉振仑 | 于荣海、刘夙祥 | 龚玉宝、张义铭、李继武 | 尤耀文 |
| | | 老年级青松奖：刘正谈、朱伯诚、林应荣、陈园、郭子、盛明耀、韩成胤 | | | | |

续表

| 时间 | 届数 | 分组 | 一等奖 | 二等奖 | 三等奖 | 中国作品演奏奖 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 1993 | 第二届 | 独奏组 | 马雯（最高特别奖）<br>张莹 | 刘林 | 杨长缨、孙晓琪、刘蔓 | 马雯 |
| | | 重奏少年组 | 金洁<br>郭焱 | 郭晓恒、刘蔓 | 杨锰、李四研 | 朱琳 |
| | | 重奏成年组 | 王霖<br>沈和群 | 谢丽娜依·沙依木<br>买买提艾力·克里木 | 吴晓鹏、崔迎春 | 钞冬 |
| 1997 | 第三届 | 少年组 | 冯尧 | 张楠、李阿晶 | 郭迎、姚羲 | 冯尧、张楠<br>李阿晶 |
| | | 青年组 | 朱琳 | 董瑶、于巍 | 涂嘉、李莉、闫峰 | 于巍 |
| 2000 | 第四届 | 少年组 | 卓贤 | 王尧、熊胤 | 王丹迪、李若頔、贾楠 | 熊胤 |
| | | 青年组 | 董瑶 | 陈卫平、郭盛之 | 李莉、潘怡慈、李阿晶 | 李莉 |
| | | 二重奏组 | 朱牧<br>郭筱恒 | 丁键、梁松 | | |

表 6–8　首届全国青少年中提琴演奏比赛获奖名单

| 分组 | 一等奖 | 二等奖 | 三等奖 | 中国作品演奏奖 |
| --- | --- | --- | --- | --- |
| 少年 A 组 | 钟华 | 徐心怡、吕翔 | 樊冉、赵玲、赵梦雯 | 徐心怡 |
| 少年 B 组 | 王闻婧 | 刘爽爽、张禕恬 | 刘瓅元、李博、张姝影 | 王闻婧 |
| 青年组 | 郑闻晓 | 刘念、孙围 | 邵殿龙、李艺音、费斯路 | 邵殿龙 |

随着中国提琴艺术水平的整体提高，中国也具备了举办国际性大赛的资格和能力。1986 年 9 月 18 日至 29 日在北京举行了由中华人民共和国文化部主办的首届“国际青少年小提琴比赛”。举办国际性小提琴大赛对于一个国家的小提琴艺术的发展，具有十分重要的意义，正如比赛委员会主任、评委会主席吴祖强在开幕式的讲话中所说：“世界上许多国家有举办各种国际比赛的悠久历史，这些比赛在培养青年人才，发展音乐事业，活跃文化生活，促进经验交流，增进各国人民之间的了解和友谊方面起了很重要的作用①。”本次比赛由著名小提琴艺术家梅纽因担任比赛委员会荣誉顾问和评委会荣誉主席（后因故未能成行），挪威的阿尔韦·泰勒弗森、苏联的伊戈尔·贝兹罗德尼、法国的热拉尔·普莱特、英国的罗伯特·马斯特斯、罗马尼亚的杨·沃依库、日本的岩渊龙太郎、波兰的泽诺恩·布热祖斯基、以及中国的韩里、郑石生、杨秉荪等著名小提琴家组成评委会。

这次大赛共有来自中国、苏联、罗马尼亚、加拿大、日本、英国、荷兰、法国、匈牙利等 12 个国家的 40 名选手参加，比赛分为青年和少年两个组。

青年组的比赛曲目：

第一轮

① 转引自[美]亨利·罗斯著、张世祥译《北京国际青少年小提琴比赛》，《音乐艺术》1987 年第 1 期。

1. J.S.巴赫(任选下列1首)

**《g小调第一无伴奏奏鸣曲》中的西西里舞曲与急板**

**《a小调第二无伴奏奏鸣曲》中的行板与快板**

**《C大调第三无伴奏组曲》中的广板与快板**

2. 任选帕格尼尼随想曲1首

3. 莫扎特小提琴协奏曲一首(带有钢琴伴奏),选自

**G大调协奏曲(K.216)的第一乐章及华彩**

**D大调协奏曲(K.218)的第一乐章及华彩**

**A大调协奏曲(K.219)的第一乐章及华彩**

**第二轮**

1. 一首奏鸣曲,选自

**贝多芬《F大调第五奏鸣曲》,作品24之二**

**贝多芬《c小调第七奏鸣曲》,作品30之二**

**贝多芬《G大调第八奏鸣曲》,作品30之三**

**勃拉姆斯《A大调第二奏鸣曲》,作品100**

**勃拉姆斯《d小调第三奏鸣曲》,作品108**

2. 选择下列作曲家的一首技巧性作品(长度约12分钟)

**帕格尼尼、圣-桑、伊扎依、维奥当、维尼亚夫斯基、萨拉萨特、柴科夫斯基、拉威尔、巴托克、希曼诺夫斯基**

3. 选择一首马思聪的作品

**《思乡曲》**

**《塞外舞曲》**

**第三轮**

**选择下列协奏曲中的一首**

**拉罗《西班牙交响曲》(去掉间奏曲)**

**西贝柳斯《d小调协奏曲》,作品47**

**格拉祖诺夫《a小调协奏曲》,作品82**

**普罗科菲耶夫《g小调第二协奏曲》,作品63**

**何占豪、陈钢《梁山伯与祝英台》**

**少年组的比赛曲目:**

**第一轮**

1. 选择下列奏鸣曲中的一首

**塔尔蒂尼的《g小调奏鸣曲》**

**维拉契尼《e小调奏鸣曲》**

**列克莱尔《D大调奏鸣曲》**

**亨德尔《D大调第四奏鸣曲》**

2. 莫扎特—克莱斯勒《G大调回旋曲》

**第二轮**

1. 巴托克《罗马尼亚民间舞曲》

2. 选择中国作品一首

**黎国荃《渔舟唱晚》**

**沙汉昆《牧歌》**

3. 选择下列作曲家的一首技巧性作品（长度约10分钟）

**帕格尼尼、圣-桑、维奥当、维尼亚夫斯基、萨拉萨特、克莱斯勒**

**第三轮**

**选择下列协奏曲中的一首**

**门德尔松《e小调协奏曲》，作品64（第二、三乐章）**

**圣-桑《b小调第三协奏曲》，作品61（第二、三乐章）**

**布鲁赫《g小调第一协奏曲》，作品26（第二、三乐章）**

**维尼亚夫斯基《d小调第二协奏曲》（第二、三乐章）**

**各国评委普遍反映这次比赛在同等国际比赛中水平较高，并对中国小提琴教育事业所取得的突出成就表示钦佩。**

**表6-9　中国首届"国际青少年小提琴比赛"获奖者名单**

| 时间 | 分组 | 第一名 | 第二名 | 第三名 | 第四名 | 第五名 | 第六名 | 单项奖 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1986 | 少年组 | 董昆 | 谢尔盖·克雷洛夫 | 黄滨 | 安东·巴拉霍夫斯基 | 朱莉·康 | 谢楠 | 董昆获维尼亚夫斯基演奏作品奖 |
| | 青年组 | 戚鸣 | 吕思清 | 维谢林·潘特列夫 | 斯科特·圣·约翰 | 李青 | | 吕思清获中国作品演奏奖 |

**进入80年代后，随着人民物质和精神生活水平的不断提高，许多家长希望通过让孩子学习钢琴、小提琴、大提琴等乐器，培养他们的艺术素质，强化他们的早期智力开发，中国出现了新一轮的"小提琴热"。1988年开始定期举办的全国少儿小提琴比赛，正是面向"业余"小提琴学生的一项比赛，它对于规范业余小提琴教育质量，选拔专业小提琴演奏人才的后备力量等方面起到了重要的作用，现已举办了五届。**

**表6-10　1988—2001年五届全国少儿小提琴比赛的获奖者名单**

| 时间 | 届数 | 分组 | 一等奖 | 二等奖 | 三等奖 | 中国作品演奏奖 |
|---|---|---|---|---|---|---|
| 1988 | 第一届 | 小童组 | 丁铌 | 孙萍、程立 | 李宁、曹慧、张精冶 | |
| | | 大童组 | 邓粤 | 杨颖、李喆 | 张扬、唐璟、徐阳 | 邓粤、穆尼拉、田雪 |
| | | 少年组 | | | | |
| 1994 | 第二届 | 小童组 | 杨天娲 | 田禾、钟韫琴 | | |
| | | 大童组 | 张云 | 何凡、贾宣 | | |
| | | 少年组 | 吴淑婷 | 莫弘毅、付裕 | | |

续表

| 时间 | 届数 | 分组 | 一等奖 | 二等奖 | 三等奖 | 中国作品演奏奖 |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| 1995 | 第三届 | 小童组 | 张苏、白鸥 | 王欢、胡兮 | 王佳婧、王小蓓、<br>曹灿 | 王佳婧 |
| | | 大童组 | 金艺花 | 林伯宁、袁泉 | 王爱婷、雷声<br>李曦、邱婵 | 金艺花 |
| | | 少年组 | 廉英花 | 魏韵、张弛 | 陈倩倩、龚平<br>曹淋娜、庞阔 | 廉英花 |
| 1999 | 第四届 | 小童组 | 朱冰倩 | 程然、邓玮琴 | 姚远、唐韵、黄茜卡 | 程然、朱冰倩、姚远 |
| | | 大童组 | 温显博 | 曹璨 | 李灵、邹及人<br>刘婷婷、倪惠丰 | 曹璨、强萧萧、温显博 |
| | | 少年组 | 沈远远 | 王佳 、刘乐 | 杨璟、张佳辰<br>李彬彬 | 沈远远、杨璟<br>王佳 |
| 2001 | 第五届 | 7~8 岁组 | 李艺思<br>（一等奖） | 赵春怡<br>（一等奖） | 张玮璐<br>（一等奖） | 李艺思、赵春怡<br>张玮璐 |
| | | 9~10 岁组 | 官欣蓓<br>（一等奖） | 谢灵杰<br>（一等奖） | 郑安琪<br>（一等奖） | 官欣蓓、谢灵杰<br>杨与点、曾文 |
| | | 11~12 岁组 | 余振扬<br>（一等奖） | 李思雷<br>（一等奖） | 戴璇<br>（一等奖） | 余振扬、李思雷<br>张彦君 |
| | | 13~14 岁组 | 王力朋<br>（一等奖） | 李灵韵<br>（一等奖） | 秦亮<br>（一等奖） | 王力朋、李灵韵<br>胡智超 |
| | | 15~17 岁组 | 汤宇<br>（一等奖） | 方致文<br>（一等奖） | 梁芷澄<br>（一等奖） | 汤宇、梁芷澄<br>方致文 |

## 二、举办中国弦乐作品的演奏和创作比赛

为了进一步重视对中国弦乐作品的创作和演奏，鼓励演奏具有民族特色和时代气息的中国弦乐作品，文化部于 1987 年 3 月在深圳举办了“小提琴中国作品演奏比赛”（全国青少年小提琴比赛、全国青少年大提琴比赛、全国青少年中提琴比赛、全国少儿小提琴比赛也都设立了“中国作品演奏奖”）。预选赛由评委会采取审听录音方式进行，选手可以从以下 8 首曲目中任选其中三首：马思聪的《第二回旋曲》，黎国荃编曲的《渔舟唱晚》，秦咏诚的《海滨音诗》，靳延平的《舞曲》，丁芷诺、何占豪的《二泉映月》，张靖平《庆丰收》，何东、李超然的《黎家代表上北京》，李自立的《喜见光明》。正式比赛分为初赛和决赛两轮进行，第一轮比赛曲目：(1) 马思聪的《思乡曲》或《喇嘛寺院》（任选其中一首）；(2) 陈钢的《阳光照耀着塔什库尔干》；(3) 自选作品一首（包括发表和未发表

的作品，但初赛 8 首除外），应重视近几年创作的新作品，时间不超过 10 分钟。第二轮比赛曲目：（1）何占豪、陈钢的小提琴协奏曲《梁祝》或杜鸣心的《小提琴协奏曲》；（2）夏良的《幻想曲》。

表 6–11　1987 年全国小提琴中国作品演奏比赛的获奖者名单

| 一等奖 | 二等奖 | 三等奖 | 演奏奖 | 钢琴伴奏奖 |
|---|---|---|---|---|
| 陈立新 | 周龙、劳思阳 | 孔朝晖、李开祥、何弦、魏源 | 田晶、俞震、刘静、李丹姗、朱小旋、王晶、郝立、王悦、刘群 | 周士玮、项信思 |

党的十一届三中全会制定的改革开放政策，给文艺创作带来了前所未有的繁荣景象，中国的弦乐作品创作也进入了广泛开拓、深入探索的新时期，呈现出活跃而多彩的局面，取得了丰硕的成果。1979 年 3 月在成都召开的全国器乐创作座谈会，对包括弦乐器在内的器乐创作有着深远的影响。这一时期，举办了多次与提琴有关的创作比赛，从而进一步促进了提琴音乐创作的发展。这些比赛是：1985 年 5 月举行的《音乐创作》小型器乐独奏作品征稿评奖；1985 年 7 月文化部、全国音协举办的第四届全国器乐创作（钢琴、欧洲弦乐器独奏和重奏作品）评奖；1985 年 12 月在武汉举行的首届全国青年作曲家新作品交流会；1986 年在香港举行的第一届中国现代作曲家音乐节；1996 年举行的小提琴协奏曲中国新作品评比等。通过作品交流、评奖，涌现出一批优秀的弦乐作品。以下是部分重要作品：

李耀东的小提琴协奏曲《抹去吧，伤心的泪》
宗江、何东的小提琴协奏曲《鹿回头传奇》
陈钢的《王昭君》
杜鸣心的《小提琴协奏曲》
许舒亚的《第一小提琴协奏曲》
陆培的《夕阳箫鼓》
唐建平为一把小提琴而作的《二重奏》
宋明筑的《川江魂》
张丽达的《第一小提琴协奏曲‘茫谐’》
张难的《D 商调小提琴协奏曲》
夏良的《幻想曲》
王云阶的《随想曲》
瞿小松的《谷》、《山之女》、《恋》
敖昌群的《b 小调小提琴奏鸣曲》
黄虎威的《峨眉山月歌》
张柯的《草海音诗》
杨歌扬的《山情》
周龙的《太平鼓》
谭盾的小提琴协奏曲《戏韵》
郭文景的《第一小提琴协奏曲》、无伴奏组曲《川调》
胡海林的《月海歌》

杨宝智的小提琴与三弦《引子与赋格》、《广陵散》
韩永的《小提琴协奏曲》
叶小纲的《第一小提琴协奏曲》
陈强斌的《第一小提琴协奏曲——献给唐山蒙难者》
钟信民的《小提琴协奏曲》
韩铁华的《花儿为什么这样红》
周乐的《沉思》
丁善德的《小提琴与钢琴奏鸣曲》
彭志敏的《变奏曲》

2001 年 9 月在沈阳的第七届全国青少年小提琴比赛中，首次设立中国新作品创作奖，此次获奖的作品是杨宝智创作的《无伴奏西皮散板与赋格》(青年组)、金艺花创作的《达诺节》(少年组)。

### 三、年轻的中国提琴演奏家扬威国际乐坛

1980 年，胡坤在第四届西贝柳斯国际小提琴比赛中获得第五名，这是中国小提琴家在改革开放后首次在重大国际小提琴比赛中获得名次。当时人们还认为只是个别的、偶然的现象，然而，时隔 20 年后的今天，中国不仅有数以百计的青少年提琴演奏家在各种国际比赛中获奖，显示出专业音乐教育水平的不断提高，并以初步形成的中国独特的表演风格而引起世界乐坛的重视。

表 6-12　1980 — 2003(5 月)年间中国提琴选手在部分国际提琴比赛中的获奖者名单

| 时间 | 获奖者 | 比赛名称及地点 | 获奖名次 |
|---|---|---|---|
| 1980 | 胡坤 | 芬兰赫尔辛基第四届西贝柳斯国际小提琴比赛 | 第五名 |
| 1980 | 兰洁 | 美国洛杉矶全美青少年皮亚蒂戈尔斯基大提琴比赛 | 第一名 |
| 1981 | 徐维玲 | 美国查尔斯登市曼纳格国际弦乐青年艺术家比赛 | 小提琴第一名 |
| 1981 | 秦莹明 | 法国蒂博国际小提琴比赛 | 第六名 |
| 1982 | 中央音乐学院男子四重奏组 | 英国朴次茅斯第二届国际弦乐四重奏比赛 | 梅纽因奖和特别奖 |
| 1982 | 中央音乐学院女子四重奏组 | 英国朴次茅斯第二届国际弦乐四重奏比赛 | 评委会主席奖和特别奖 |
| 1983 | 薛伟 | 日本东京第二届国际音乐比赛 | 小提琴第三名 |
| 1983 | 顾维舫 | 日本东京第二届国际音乐比赛 | 小提琴第六名 |
| 1983 | 施琼 | 澳大利亚广播公司器乐、声乐比赛 | 小提琴第一名 |

续表

| 时间 | 获奖者 | 比赛名称及地点 | 获奖名次 |
| --- | --- | --- | --- |
| 1983 | 王晓东 | 英国首届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第一名 |
| 1983 | 王峥嵘 | 英国首届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第二名 |
| 1983 | 张乐 | 英国首届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第三名 |
| 1983 | 吕思清 | 英国首届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第五名 |
| 1983 | 何红英 | 英国首届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 青年组第四名 |
| 1984 | 徐维玲 | 美国纽约国际艺术家比赛 | 小提琴第一名 |
| 1984 | 游晓 | 英国第三十八届朗格兰文化节器乐比赛 | 小提琴第一名 |
| 1985 | 上海音乐学院四重奏组 | 第三届朴次茅斯国际弦乐四重奏比赛 | 第二名 |
| 1985 | 胡乃元 | 比利时伊丽莎白王后国际音乐比赛 | 小提琴第一名 |
| 1985 | 胡坤 | 比利时伊丽莎白王后国际音乐比赛 | 小提琴第四名、银质奖、听众奖第一名 |
| 1985 | 胡坤 | 巴黎梅纽因国际小提琴比赛 | 巴黎市大奖及古典、沙龙音乐演奏奖 |
| 1985 | 张堤 | 加拿大多伦多基瓦尼斯全国小提琴比赛 | 第一名 |
| 1985 | 王晓东 | 英国第二届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 青年组第一名 |
| 1985 | 柴亮 | 英国第二届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 青年组第三名 |
| 1985 | 郭昶 | 英国第二届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第一名 |
| 1985 | 王晓东 | 波兰华沙卢布林第三届利平斯基和维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛 | 青年组第一名 |
| 1985 | 王峥嵘 | 波兰华沙卢布林第三届利平斯基和维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛 | 青年组第二名 |
| 1986 | 张乐 | 波兰华沙卢布林第三届利平斯基和维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛 | 青年组第三名 |
| 1985 | 黄滨 | 波兰华沙卢布林第三届利平斯基和维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛 | 少年组第一名 |
| 1986 | 薛伟 | 英国伦敦第十届卡尔·弗莱什国际小提琴比赛 | 第一名 |

续表

| 时间 | 获奖者 | 比赛名称及地点 | 获奖名次 |
| --- | --- | --- | --- |
| 1986 | 薛伟 | 莫斯科第八届柴科夫斯基国际音乐比赛 | 小提琴并列二等奖 |
| 1986 | 柴亮 | 日本东京第三届国际音乐比赛 | 小提琴第六名 |
| 1986 | 陆元雄 | 美国第十六届科珀斯克里斯蒂国际青年艺术家比赛 | 低音提琴第一名 |
| 1986 | 朱亦兵 | 瑞士日内瓦第四十二届国际音乐比赛 | 大提琴第四名及“瑞士作品最佳表演奖” |
| 1987 | 董昆 | 英国福克斯通第三届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第一名 |
| 1987 | 郑青 | 英国福克斯通第三届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 青年组第三名,巴赫无伴奏作品演奏奖 |
| 1987 | 戚鸣 | 加拿大蒙特利尔国际小提琴比赛 | 第六名 |
| 1987 | 蒋逸文 | 加拿大蒙特利尔国际小提琴比赛 | 第八名 |
| 1987 | 胡坤 | 法国埃克斯市首届弗朗切斯卡蒂国际小提琴比赛 | 并列第二名(第一名空缺) |
| 1987 | 吕思清 | 意大利热那亚第三十四届帕格尼尼国际小提琴比赛 | 第一名 |
| 1987 | 钱舟 | 法国巴黎第二十一届隆—蒂博国际音乐比赛 | 小提琴第一名和四项特别奖 |
| 1987 | 戚鸣 | 加拿大蒙特利尔国际小提琴比赛 | 第六名 |
| 1987 | 肖红梅 | 瑞士日内瓦第四十三届国际音乐比赛 | 中提琴第一名 |
| 1988 | 陈　清 | 巴西(Brunno Giurama)国际中提琴比赛 | 第二名 |
| 1988 | 郑青 | 波兰华沙卢布林第四届利平斯基和维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛 | 青年组第二名、最佳《波兰舞曲》演奏奖、最佳《希曼诺夫斯基协奏曲》演奏奖 |
| 1988 | 金辉 | 波兰华沙卢布林第四届利平斯基和维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛 | 青年组第四名 |
| 1988 | 谢楠 | 波兰华沙卢布林第四届利平斯基和维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛 | 少年组第四名 |
| 1988 | 胡坤 | 意大利瑞奇市第七届罗多夫利比奇亚国际提琴比赛 | 第一名 |
| 1988 | 林朝阳<br>华晓锋<br>张曼琴<br>童建文 | 英国第四届扑茨茅斯国际弦乐四重奏比赛 | 第四名 |

续表

| 时间 | 获奖者 | 比赛名称及地点 | 获奖名次 |
| --- | --- | --- | --- |
| 1989 | 郭昶 | 联邦德国尼曼国际青少年小提琴比赛 | 第一名 |
| 1989 | 于苑青 | 英国福克斯通第四届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 青年组第二名 |
| 1989 | 穆娜 | 英国福克斯通第四届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第三名 |
| 1989 | 叶莎 | 英国福克斯通第四届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第五名 |
| 1989 | 蒋逸文 | 法国路易斯第四届惠克特国际弦乐比赛 | 小提琴第三名 |
| 1989 | 张跃 | 法国第三届杜埃国际小提琴比赛 | 第一名 |
| 1989 | 赵茜 | 澳大利亚阿德莱德国际小提琴比赛 | 第一名 |
| 1989 | 王太平 | 法国维埃松国际奏鸣曲演奏比赛 | 小提琴第四名 |
| 1990 | 金辉 | 芬兰第六届西贝柳斯国际小提琴比赛 | 第八名 |
| 1991 | 蒋佺、蒋伦 | 美国纽约全美安里克·费米优秀艺术协奏曲比赛 | 小提琴并列第一名 |
| 1991 | 王芹 | 美国费城第一届马思聪小提琴音乐比赛 | 第二名(第一名空缺) |
| 1991 | 郭倩 | 英国福克斯通第五届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 青年组第二名(第一名空缺),巴赫无伴奏作品演奏奖 |
| 1991 | 顾文蕾 | 英国福克斯通第五届梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 少年组第二名 |
| 1992 | 王峥嵘 | 新西兰惠灵顿国际小提琴比赛 | 第一名 |
| 1992 | 潘依琼 | 莫斯科第一届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛 | 小提琴第二名和最年轻选手奖 |
| 1992 | 李智胜 | 德国第四届舍恩塔尔国际小提琴比赛 | 少年组并列第一名及莫扎特最佳演奏奖 |
| 1992 | 乐薇薇 | 德国第四届舍恩塔尔国际小提琴比赛 | 少年组并列第一名及技巧性乐曲最佳演奏奖 |
| 1993 | 黄庆年、侯成大、刘峰、龚小明等六人 | 日本第一届国际室内乐比赛 | 第二名 |
| 1993 | 徐扬 | 德国第五届舍恩塔尔国际小提琴比赛 | 第五名 |
| 1992 | 顾晨荣 | 德国第五届舍恩塔尔国际小提琴比赛 | 第六名 |

续表

| 时间 | 获奖者 | 比赛名称及地点 | 获奖名次 |
|---|---|---|---|
| 1994 | 黄滨 | 意大利热那亚第四十一届帕格尼尼国际小提琴比赛 | 第一名 |
| 1994 | 乐薇薇 | 英国梅纽因国际青少年小提琴比赛 | 第三名 |
| 1994 | 李智胜 | 波兰卢布林国际青少年小提琴比赛 | 第四名 |
| 1994 | 孙　毅<br>吴　双<br>孔莹孜<br>王　广 | 意大利第三届波契亚尼国际弦乐四重奏比赛 | 特别优秀奖 |
| 1995 | 李智胜 | 俄罗斯新西伯利亚第一届国际青少年小提琴比赛 | 少年组第一名和<br>评委主席布郎奖 |
| 1995 | 徐扬 | 俄罗斯新西伯利亚第一届国际青少年小提琴比赛 | 少年组三等奖 |
| 1995 | 程立 | 俄罗斯新西伯利亚第一届国际青少年小提琴比赛 | 少年组三等奖 |
| 1995 | 陆威 | 莫斯科第二届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛 | 小提琴第三名 |
| 1995 | 倪涛 | 莫斯科第二届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛 | 大提琴第三名 |
| 1995 | 宋歌 | 德国第六届国际青少年小提琴比赛 | 三等奖 |
| 1995 | 成昂 | 德国第六届国际青少年小提琴比赛 | 三等奖 |
| 1996 | 潘依琼 | 俄罗斯杨波尔斯基国际青少年小提琴比赛 | 五等奖 |
| 1996 | 杨猛 | 俄罗斯第一届普罗科菲耶夫国际青少年音乐比赛 | 大提琴二等奖 |
| 1996 | 谢光禹 | 俄罗斯第一届普罗科菲耶夫国际青少年音乐比赛 | 大提琴三等奖 |
| 1997 | 宋歌 | 波兰第七届维尼亚夫斯基国际青少年小提琴比赛 | 青年组第四名 |
| 1997 | 李剑 | 罗马尼亚国际青少年音乐比赛 | 小提琴 C 组第二名 |
| 1998 | 秦立巍 | 莫斯科第十一届柴科夫斯基国际音乐比赛 | 大提琴二等奖 |
| 1998 | 潘依琼 | 莫斯科第十一届柴科夫斯基国际音乐比赛 | 小提琴三等奖 |
| 1998 | 黄滨 | 莫斯科第十一届柴科夫斯基国际音乐比赛 | 小提琴四等奖 |
| 1999 | 文　薇<br>黄蒙拉 | 维尼亚夫斯基–利宾斯基小提琴比赛 | 并列第二名 |
| 1999 | 陈　韵<br>吴　双<br>孔莹孜<br>王　广 | 法国(Bordeaux)国际弦乐四重奏比赛 | 第二名(无第一名) |

续表

| 时间 | 获奖者 | 比赛名称及地点 | 获奖名次 |
|---|---|---|---|
| 2000 | 王之灵 | 芬兰第八届西贝柳斯小提琴国际比赛 | 第三名 |
| 2001 | 秦立巍 | 美国纽约农伯格国际大提琴比赛 | 第一名 |
| 2001 | 童　颜 | 哈萨克斯坦第一届国际弦乐比赛小提琴 | 少年组特等奖 |
| 2001 | 王　骏 | 哈萨克斯坦第一届国际弦乐比赛中提琴 | 第一名(青年组) |
| 2001 | 陈少俊 | 哈萨克斯坦第一届国际弦乐比赛小提琴 | 第四名(少年组) |
| 2001 | 张　靖 | 哈萨克斯坦第一届国际弦乐比赛大提琴 | 第三名(青年组) |
| 2001 | 戈　荃 | 罗马尼亚第八届青少年小提琴国际比赛 | 第二名(青年组) |
| 2001 | 黄蒙拉 | 日本仙台国际小提琴比赛 | 第一名 |
| 2002 | 童　颜 | 意大利第九届波斯亚尼小提琴青少年比赛 | C 组第三名 |
| 2002 | 吴正瑜 | 意大利第九届波斯亚尼小提琴青少年比赛 | C 组第五名 |
| 2002 | 王　蕾 | 比利时布鲁塞尔第二十九届维奥当小提琴比赛 | 第一名 |
| 2002 | 陈　曦 | 莫斯科第十二届柴科夫斯基国际音乐比赛 | 小提琴并列二等奖(一等奖空缺) |
| 2002 | 刘　扬 | 莫斯科第十二届柴科夫斯基国际音乐比赛 | 小提琴六等奖 |
| 2002 | 黄蒙拉 | 意大利热那亚第四十九届帕格尼尼国际小提琴比赛 | 第一名 |
| 2002 | 杨晓宇 | 中国·厦门第四届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛 | 小提琴第一名 |
| 2002 | 章　婧 | 中国·厦门第四届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛 | 小提琴第五名 |
| 2002 | 田博年 | 中国·厦门第四届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛 | 大提琴第一名 |
| 2002 | 贾　楠 | 中国·厦门第四届柴科夫斯基国际青少年音乐比赛 | 大提琴第三名 |
| 2003 | 刘　念 | 美国芝加哥欧美青年中提琴比赛 | 第一名 |

此外,我国作曲家创作的许多弦乐作品在国际上获奖,如:1982 年,在美国纽约举行的‘齐尔品协会’作曲比赛中,许舒亚的《小提琴协奏曲》获得一等奖;瞿小松的大提琴协奏曲《山歌》获作曲奖;1982 年,在联邦德国德累斯顿国际室内乐作曲比赛中,谭盾的弦乐四重奏《风、雅、颂》获第二名等。

四、中国提琴制作赶超世界水平

中国的提琴制作可以追溯到 20 世纪初留学美国的司徒梦岩的开拓性的工作。接着是王枚(后来在原北京乐器厂)于 1935 年在没有技术指导的情况下制成的一把小提琴。1935 年 9 月 10 日的《青岛民报》以‘介绍中国提琴制造成功者’为题用英文做了报道,上海的《中华画报》还刊登

出了这把小提琴的照片[①]。谭抒真是中国小提琴制作事业的开创者之一,他在 1937 年开始制作专业小提琴。但是在 1949 年之前,国内对小提琴的需求量不大,主要依赖进口。新中国成立后,提琴制作事业从无到有,并得到迅速发展和提高。1949 年 6 月中国建起了第一家制造提琴的工厂——新中国乐器厂(北京提琴厂前身)。接着在上海、天津、广州、营口等城市先后建起了大型提琴厂。谭抒真在解放后创办了上海音乐学院乐器工厂。1956 年轻工业部科学研究所在上海设立乐器研究总所和分所,谭抒真为总所所长兼分所所长,同年,在上海开办了中国第一个小提琴制作班,培养了一批小提琴制作的专门人才,其中有戴洪祥等。谭抒真曾发表过有关小提琴制作和音响原理、建筑音响等方面的著作。1958 年,中国研制成功高级小提琴。中国的乐器科研部门在 50 年代末开始利用电声技术,对提琴声学性能进行测试,1975 年开始将激光全息摄影技术用于提琴的科学研究,取得了可喜的成果。我国制造的提琴不仅满足国内的大量需求,还外销世界 70 多个国家和地区。中国的提琴制造业为中国提琴的普及作出了重要的贡献。但是 80 年代之前,中国的提琴制作一直是以企业生产的方式进行的,在使用半机械化生产低档提琴的同时,从材料中筛选高级提琴制作用料,手工制作高级提琴。这种生产方式的特点是,每道工序的工人容易掌握生产技术,产品质量整齐划一,劳动效率高,但很难生产出高水平的乐器。

改革开放后,中国的提琴制作业开始有机会与世界各国的提琴制作界接触,制作水平有了很大的提高。广州在 1987 年邀请美国提琴制作家来华讲学,1988 年北京举办了"意大利提琴制作展览",许多年青的提琴制作者出国求学,其中留学意大利提琴制作之乡克里莫纳的郑荃,制作的提琴多次在国际大赛上获奖,现已成为世界著名的提琴制作大师。1989 年 9 月,郑荃在中央音乐学院开办了"提琴制作专业",培养有来自全国和世界各地的提琴制作专业的本科生和研究生,为促进和提高中国以至于世界提琴制作水平作出了重要的贡献。

表 6–13　中国制作的提琴在国际比赛中获奖的名单

| 时间 | 获奖者 | 比赛名称及地点 | 获奖名次 |
|---|---|---|---|
| 1980 | 陈锦农 | 美国纽约第四届国际提琴制作比赛 | 小提琴音色金质奖 |
| 1982 | 蔡生 | 美国第五届国际提琴制作比赛 | 小提琴工艺优质奖 |
| 1982 | 王挺哲 | 美国第五届国际提琴制作比赛 | 小提琴工艺优质奖 |
| 1983 | 戴洪祥 | 联邦德国第一届路易斯·斯波尔国际提琴制作比赛 | 小提琴音质金奖 |
| 1985 | 郑荃 | 意大利第四届 A.斯特拉迪瓦里国际弦乐器制作比赛 | 两把提琴分获第五、六名 |
| 1986 | 郑荃 | 美国第七届国际小提琴制作比赛 | 小提琴工艺和艺术奖<br>中提琴工艺和艺术奖 |
| 1986 | 朱明江 | 美国第七届国际小提琴制作比赛 | 小提琴工艺优异奖 |
| 1987 | 郑荃 | 巴维诺市意大利第一届全国际提琴制作比赛 | 小提琴制作金奖 |
| 1987 | 郑荃 | 保加利亚第二届索菲亚国际中、小提琴制作比赛 | 金奖 |

① 钱仁平著《中国小提琴音乐》,湖南文艺出版社,2001 年 1 月第一版,第 211 页。

续表

| 时间 | 获奖者 | 比赛名称及地点 | 获奖名次 |
| --- | --- | --- | --- |
| 1989 | 郑荃 | 捷克斯洛伐克第二届国际中提琴制作比赛 | 第三名 |
| 1989 | 管凯明 | 联邦德国米腾瓦尔德第二届国际提琴制作比赛 | 小提琴制作一等奖 |
| 1990 | 郑荃 | 莫斯科首届柴科夫斯基国际提琴制作比赛 | 中提琴制作一等奖和最佳音质奖；<br>小提琴制作最佳工艺奖和两个优胜奖 |
| 1990 | 朱明江 | 美国新墨西哥州第一届美国国际提琴制作比赛 | 小提琴制作工艺奖 |
| 1990 | 华天礽 | 美国新墨西哥州第一届美国国际提琴制作比赛 | 小提琴音质优秀奖 |
| 1991 | 郑荃 | 意大利第六届 A.斯特拉迪瓦里国际弦乐其制作比赛 | 小提琴和中提琴制作<br>两项第五名 |
| 1993 | 高彤彤 | 意大利第四届全国提琴制作比赛 | 小提琴获‘克雷莫那<br>提琴制作奖” |
| 1994 | 朱明江 | 美国第十一届国际提琴制作比赛 | 小提琴制作金奖<br>中提琴工艺优异奖 |
| 1994 | 高彤彤 | 第二届柴科夫斯基国际提琴制作比赛 | 小提琴获‘决赛奖” |
| 1994 | 高彤彤 | 意大利第七届 A.斯特拉迪瓦里国际弦乐其制作比赛 | 小提琴获第六名<br>中提琴获第七名 |
| 1995 | 高彤彤 | 意大利第五届全国提琴制作比赛 | 小提琴第一名，金奖<br>“最佳参赛作品金奖”<br>大提琴第一名，金奖 |
| 1996 | 朱明江 | 美国第十二届国际提琴制作比赛 | 中提琴制作银奖 |
| 1996 | 高彤彤 | 波兰第九届维尼亚夫斯基国际小提琴制作比赛 | 铜奖 |
| 2000 | 江峰 | 美国辛辛提那第十四届国际提琴制作比赛 | 小提琴工艺银牌奖<br>中提琴工艺优异奖 |
| 2000 | 朱明江 | 美国辛辛提那第十四届国际提琴制作比赛 | 小提琴工艺银牌奖 |
| 2000 | 盛中兴 | 美国辛辛提那第十四届国际提琴制作比赛 | 小提琴音色银牌奖 |

## 思考题

1. 如何看待比赛、考级？如何看待比赛、考级中的急功近利现象？

2. 改革开放二十多年来，随着我国与世界各国文化交流频繁，特别是国际一流的表演团体和演奏大师来华演奏和教学活动，有力地推动了中国的提琴艺术走向更高的境界，中国提琴艺术在教学、表演和创作等各方面水平的不断提高，所取得的突出成就，也得到了世界各国同行的广泛认可和赞誉。特别是我们的学生多次在国际大赛中获奖，强有力地证明了中国青年演奏家们所具有的实力和达到的水平，更为重要的是这些极富才华的青年演奏家们都是由我国自己的学校和教师培养出来的，充分显示了我国提琴教育水平的进步，并以初步显露的中国特色的表演风格引起了世界乐坛的注意。无疑是令人鼓舞和自豪的。但喜悦之余，我们应清醒地看到就整体音乐文化教育水平来说，我们的基础还很薄弱，演奏者离真正音乐家应具备的素质与修养还有差距，这也是我国目前为止还没有出现一位大师级演奏家的原因。这里不单是教学体制和教学方法的问题，同时也有整个的社会文化氛围和提高全民素质与修养的问题。

你认为我们还应在哪些方面不断努力，使我国的弦乐艺术发展达到一个更高的水平，为丰富和发展世界弦乐艺术作出我们的贡献？

# 附　　录

## 一、世界著名弦乐演奏家姓名索引(按字母顺序)

Abaco,Evaristo Felice Dall' 阿巴科
(1675—1742,意大利小提琴家、作曲家)
Abaco, Giuseppe Clemens Ferdinand Dall'
阿巴科(1709—1805,意大利大提琴家、作曲家)
Abel, Karl Friedrich 阿贝尔 (1723—1787,德国作曲家、低音维奥尔琴演奏家)
Accardo, Salvatore 阿卡尔多
(1941—,意大利小提琴家)
Achron, Joseph 阿赫隆
(1866—1943,美籍俄国小提琴家、作曲家)
Adam, Claus 阿达姆
(1795—1865,法国制弓师)
Adamowsky, Timothée 阿达莫夫斯基
(1858—1943,波兰小提琴家)
Ahna, Herinrich Karl Hermann de 阿纳
(1835—1892,奥地利小提琴家)
Alard, Jean Delphin 阿拉尔
(1815—1888,法国小提琴家、作曲家)
Albicastro,Hanrico del Biswang 阿尔比卡斯特罗 (1680—1730,德裔瑞士小提琴家、作曲家)
Albinoni, Tommaso 阿尔比诺尼
(1671—1750,意大利小提琴家、作曲家)
Alexanian, Diran 亚历山尼安
(1881—1954,德国大提琴家、教育家)
Alfven, Hugo 阿尔芬
(1872—1960,瑞典小提琴家、作曲家)
Allendey Saron, Pedró Humberto 阿连德-萨罗恩 (1885—1959,智利小提琴家、作曲家)
Amati, Andrea 阿玛蒂
(1511—1580,意大利提琴制作家)
Amati, Nicola 阿玛蒂
(1596—1684,意大利提琴制作家)
Ambrosio, Alfredo 安布罗西奥
(1871—1914,意大利小提琴家、作曲家)
Amoyal, Pierre 阿穆瓦亚尔
(1949—,法国小提琴家)
Angerer, Paul 安格雷尔
(1927—,奥地利中提琴家、指挥家、作曲家)
Arányi, Jelly d' 达兰伊
(1895—1966,匈牙利女小提琴家)
Arbós, Enrique Fernandez 阿尔沃斯
(1863—1939,西班牙小提琴家、指挥家)
Arnold, Richaard 阿诺德
(1845—1918,美籍德国小提琴家)
Aronoff, Max 阿罗诺夫 (1907—,美国中提琴家、教育家、室内乐艺术家)
Aronowitz, Cecil 阿罗诺维茨
(1916—1978,英国中提琴家)
Artôt, Alexandre Joseph Montagney 阿尔托
(1815—1845,比利时小提琴家)
Asciolla, Dino 阿肖拉
(1920—,意大利中提琴家、小提琴家)
Aubert, Jacques 奥贝尔
(1689—1753,法国小提琴家、作曲家)
Auer, Leopold 奥尔
(1845—1930,匈牙利小提琴家、教育家)
Aulin, Tor 奥林
(1866—1914,瑞典小提琴家、作曲家)
Austin, Florence 奥斯汀
(1884—1926,美国女小提琴家)

Auza, Atiliano **奥扎**
**（**1928 — **，玻利维亚小提琴家、作曲家）**
Ayo, Felix **阿尤**
**（**1933 — **，意大利小提琴家）**
Bacewicz, Grazyna **巴采维奇**
**（**1909 — 1969**，波兰女小提琴家、作曲家）**
Bachman, Alberto Abraham **巴赫曼**
**（**1875 — ?**，俄裔法国籍小提琴家）**
Bachrich, Sigismund **巴奇里奇**
**（**1841— 1913**，匈牙利小提琴家、作曲家）**
Bäck, Sven-Erik **拜克**
**（**1919 — **，瑞典小提琴家、作曲家、指挥家）**
Badev, Georgi **巴德夫**
**（**1939 — **，保加利亚小提琴家）**
Baillot, Pierre **巴约**
**（**1771 — 1842**，法国小提琴家、作曲家）**
Bakaleinikov, Vladimir **巴卡莱尼科夫**
**（**1885 — 1953**，美籍俄国中提琴家、指挥家）**
Balart, Gabriel **巴拉尔特**
**（**1824 — 1893**，西班牙小提琴家、作曲家）**
Baltzar, Thomas **巴尔策**
**（约** 1630 — 1663**，德国出生的小提琴家）**
Balokovic, Zlatko **巴洛科维茨**
**（**1895 — 1965**，南斯拉夫小提琴家）**
Banister, John **巴尼斯特**
**（**1630 — 1679**，英国小提琴家、作曲家）**
Barbirolli, John **巴比罗利**
**（**1899 — 1971**，英国大提琴家、指挥家）**
Barcewicz, Stanislaw **巴尔采维奇** （1858 — 1929**，波兰小提琴家、指挥家、教育家）**
Barrière Jean **巴里耶尔**
**（**1707 — 1747**，法国小提琴家、作曲家）**
Bargheer, Karl Louis **巴格海尔**
**（**1831 — 1902**，德国小提琴家）**
Barmas, lssaye **巴尔马斯**
**（**1872 — 1946**，俄国小提琴家、教育家）**
Barth, Richard **巴尔特** （1850 — 1923**，德国小提琴家、指挥家、作曲家）**
Barthélemon，François Hippolyte **巴泰勒蒙**
**（**1741 — 1808**，爱尔兰-法国小提琴家、作曲家）**
Bartolozzi, Bruno **巴尔托洛齐**
**（**1911 — 1980**，意大利小提琴家、作曲家）**
Bartós, Jan Zdeněk **巴托斯**
**（**1908 — 1981**，捷克小提琴家、作曲家）**
Barylli, Walter **巴里利**
**（**1921 — **，奥地利小提琴家）**
Bashmet, Yury Abramovich **巴什梅特**
**（**1953 — **，俄罗斯中提琴家）**
Bassani, Giovanni, Battista **巴萨尼**
**（**1657 — 1716**，意大利小提琴家、作曲家）**
Baudiot, Charles Nicolas **鲍迪奥**
**（**1773 — 1849**，法国大提琴家、作曲家）**
Bazzini, Antonio **巴齐尼**
**（**1818 — 1897**，意大利小提琴家、作曲家）**
Bean, Hugh **比恩**
**（**1929 — **，英国小提琴家）**
Beard, Paul **比尔德**
**（**1901 — **，英国小提琴家）**
Beck, Johann Heinrick **贝克** （1856 — 1924，**美国小提琴家、指挥家、作曲家）**
Becker, Hugo **贝克尔**
**（**1863 — 1941**，德国大提琴家）**
Becker, Reinhold **贝克尔** （1842 — 1924**，德国小提琴家、指挥家、作曲家）**
Bell, Joshua **贝尔**
**（**1967 — **，美国小提琴家）**
Belkin, Boris **贝尔金**
**（**1948 — **，俄罗斯小提琴家）**
Benda, Franz **本达**
**（**1709 — 1786**，德籍捷克小提琴家、作曲家）**
Bendix, Max **本迪克斯**
**（**1866 — 1945**，美国小提琴家、指挥家）**
Bengtsson, Erling Blöndal **本森**
**（**1932 — **，丹麦大提琴家）**
Bennewitz, Anton **本涅维茨**
**（**1833 — 1926**，捷克小提琴家、教育家）**

Berber, Felix **贝尔伯**
**（**1871—1930**，德国小提琴家）**
Berezovsky, Nikolay **贝列佐夫斯基**
**（**1900—1953**，苏联小提琴家）**
Bergonzi, Carlo **贝尔贡奇**
**（**1683—1747**，意大利提琴制作家）**
Bériot, Charles Auguste de **贝里奥** **（**1802—1870**，比利时小提琴家、作曲家、教育家）**
Bertaeu, Martin **贝尔托**
**（**1700 — 1771**，法国大提琴家、教育家）**
Bertheaume, Isidore **贝托姆**
**（**1752—1802**，法国小提琴家、作曲家）**
Berton, Henri Montan **贝尔东** **（**1767—1844**，法国小提琴家、作曲家、教育家）**
Berwald, Johann Friedrich **贝尔瓦尔德**
**（**1787—1861**，瑞典小提琴家、指挥家、作曲家）**
Betti, Adolfo **贝蒂**
**（**1873—1950**，意大利小提琴家）**
Bezekirsky, Vassili **别泽基尔斯基**
**（**1835—1919**，俄国小提琴家、作曲家）**
Bezrodny, Igor **别泽罗尼**
**（**1930—**，俄罗斯小提琴家）**
Biber,Heinrich Ignaz Franz von **拜贝尔**
**（**1644—1704**，德国-波希米亚小提琴家、作曲家）**
Biene, August Van **比内**
**（**1850—1913**，荷兰大提琴家）**
Bihàri, Jànos **比哈里**
**（**1764—1827**，匈牙利小提琴家）**
Bini, Pasqualino **比尼**
**（**1716—1770**，意大利小提琴家、作曲家）**
Blagrove, Henry **布莱格罗夫**
**（**1811—1872**，英国小提琴家）**
Blagrove, Richard **布莱格罗夫**
**（**1826—1895**，英国中提琴家）**
Bleck, Harry **布莱克**
**（**1910—**，英国小提琴家、指挥家）**
Blinder, Naoum **布林德**
**（**1889—1965**，美籍俄国小提琴家）**
Bloch, Josef **布洛奇**
**（**1862—1922**，匈牙利小提琴家、作曲家）**
Bobescu, Lola **博贝斯库**
**（**1919—**，比利时小提琴家）**
Boccherini, Luigi **鲍凯里尼**
**（**1743—1805**，意大利大提琴家、作曲家）**
Böhm, Joseph **彪姆**
**（**1795—1876**，奥地利小提琴家、教育家）**
Bonavia, Ferruccio **博纳维亚**
**（**1877—1950**，意大利小提琴家、音乐评论家）**
Bonporti, Antonio Francesco **邦波蒂**
**（**1672—1749**，意大利小提琴家、作曲家）**
Borisovski, Vadim **鲍里索夫斯基** **（**1900—1972**，苏联中提琴家、作曲家、教育家）**
Borowski, Felix **博罗夫斯基** **（**1872—1956**，英国小提琴家、作曲家、教育家）**
Boskovsky, Willy **博斯科夫斯基**
**（**1909—**，奥地利小提琴家、指挥家）**
Bottesini, Giovanni **波泰西尼**
**（**1821—1889**，意大利低音提琴演奏家）**
Brade, William **布雷德**
**（约** 1560—1630**，英国小提琴家、作曲家）**
Braga, Gaetano **布拉加**
**（**1829—1907**，意大利大提琴家、作曲家）**
Brainin, Norbert **布赖宁**
**（**1923—**，奥地利出生的小提琴家）**
Bratza, Yovanovitch **布拉查**
**（**1904—**，南斯拉夫小提琴家）**
Breeskin, Elisa **布里斯金**
**（**1895—1969**，美籍俄国小提琴家）**
Bridge, Frank **布里奇** **（**1879—1941**，英国作曲家、指挥家、小提琴家、中提琴家、教育家）**
Bridgetower, George Augustus Polgreen
**布里奇托尔** **（**1780—1860**，英国小提琴家）**
Brodsky, Adolf **布罗德斯基**
**（**1851—1929**，俄国小提琴家）**
Brodsky, Vadim **布罗德斯基**
**（**1956—**，俄罗斯小提琴家）**

Brosa, Antonio **布罗萨**
**(1894—1979,西班牙小提琴家)**
Bron, Zakhar **布朗**
**(俄国小提琴家、教育家)**
Bronstein, Rafael **布朗斯坦**
**(俄国小提琴家、教育家)**
Brown, Eddy **布朗**
**(1895—1974,美国小提琴家)**
Brusilow, Anshel **布鲁西洛**
**(1928—,美国小提琴家、指挥家)**
Bull, Ole Borneman **布尔**
**(1810—1880,挪威小提琴家、作曲家)**
Burgin, Richard **布尔金**
**(1892—1981,美籍波兰小提琴家)**
Burleigh, Cecil **伯利**
**(1885—?,美国小提琴家、作曲家)**
Burmester, Willy **布尔梅斯特**
**(1869—1933,德国小提琴家)**
Busch, Adolf **布什**
**(1891—1952,德国小提琴家、作曲家)**
Bustabo, Guila **巴斯塔伯**
**(1919—,美国女小提琴家)**
Buswell James Dliver **布斯威尔**
**(1946—,美国小提琴家)**
Cambini, Giovanni **坎比尼** **(1746—1825,意大利小提琴家、中提琴家、作曲家)**
Cameron, Douglas **卡梅伦**
**(1902—1974,苏格兰大提琴家)**
Campagnoli, Bartolomeo **坎姆帕诺里** **(1751—1827,意大利小提琴家、指挥家、作曲家)**
Campanari, Leandro **坎姆帕纳里**
**(1857—1939,意大利小提琴家)**
Campoli, Alfredo **坎波利**
**(1906—,意大利小提琴家)**
Cannabich, Christian **卡那比希**
**(1731—1798,德国小提琴家)**
Capet, Lucien **卡佩**
**(1873—1928,法国小提琴家、作曲家)**
Capuzzi, Giuseppe Antonio **卡普齐**
**(1755—1818,意大利小提琴家、作曲家)**
Carroll, Ida **卡罗尔**
**(1906—,英国低音提琴演奏家、教育家)**
Casadesus, Henri Gustave **卡扎德絮**
**(1879—1947,法国中提琴家)**
Casals, Pablo **卡萨尔斯** **(1876—1973,西班牙大提琴家、指挥家、作曲家)**
Cassado, Gaspar **卡萨多**
**(1897—1966,西班牙大提琴家、作曲家)**
Castleman, Charles **卡斯尔曼**
**(1941—,美国小提琴家)**
Castro, Luis Arnoldo **卡斯特罗**
**(1902—,阿根廷小提琴家、音乐学家)**
Castrucci, Pietro **卡斯特鲁奇**
**(1679—1752,意大利小提琴家)**
Catterall, Arthur **卡特罗尔**
**(1883—1943,英国小提琴家)**
Celestino, Eligio **切莱斯蒂诺**
**(1739—1812,意大利小提琴家、作曲家)**
Cervetto, Giacobo Basevi **切尔维托**
**(1682—1783,意大利大提琴家)**
Chailley, Marcelxia **夏利**
**(1881—1936,法国小提琴家)**
Chaumont, Émile **肖蒙**
**(1878—1942,比利时小提琴家)**
Chelard, Hippolyte Andre Jean Baptiste **谢拉尔**
**(1789—1861,法国小提琴家、作曲家)**
Chemet, Rénee **谢梅**
**(1888—?,法国女小提琴家)**
Cherniavsky, Leo **切尔尼亚夫斯基**
**(1890—?,俄国小提琴家)**
Chemiavsky, Mischel **切尔尼亚夫斯基**
**(1893—1982,英籍俄国大提琴家)**
Chen Youxin, **陈又新**
**(1913—1968,中国小提琴家、教育家)**
Cheslock, Louis **切斯洛克**
**(1899—?,美国小提琴家、作曲家)**

Chilingirian, levon 奇林吉里安
(1948—,塞浦路斯小提琴家)
Cho-liang Lin, 林昭亮
(1960—,美籍华裔小提琴家)
Chuchro, Josef 乔赫罗
(1931—,捷克斯洛伐克大提琴家)
Chung, Kyung-Wha 郑京和
(1948—,韩国女小提琴家)
Chung, Myung-Wha 郑明和
(1944 —,韩国女大提琴家)
Clarke, Rebecca 克拉克
(1886—1979,英国女中提琴家、作曲家)
Clement, Franz 克莱门特 (1780—1842,奥地利小提琴家、指挥家、作曲家)
Cluzean-Mortet, Luis 科鲁奇安-莫泰特
(1889—1937,乌拉圭中提琴家、钢琴家、作曲家)
Coenen, Franz 科南
(1826—1904,荷兰小提琴家)
Cohen, Louis 科恩
(1894—1956,英国小提琴家、指挥家)
Cohen, Raymond 科恩
(1919—,英国小提琴家)
Collins, Anthony 科林斯 (1893—1963,英国中提琴家、指挥家、作曲家)
Colonne, Edouard 科洛纳
(1838—1910,法国小提琴家、指挥家)
Contreras, Salvador 康特雷拉斯
(1912—,墨西哥小提琴家、作曲家)
Corelli, Arcangelo 科列里
(1653—1713,意大利小提琴家、作曲家)
Corigliano, John 克里格里亚诺
(1901—1975,美国小提琴家)
Corrodus, John 科罗德斯
(1836—1895,英国小提琴家)
Crickboom, Mathieu 克里克布
(1871—1947,比利时小提琴家)
Cruft, Eugene 克鲁夫特
(1887—1976,英国低音提琴演奏家)
Cudmore,Richard 卡德莫雷
(1787—1840,英国小提琴家)
Cummings, Keith 卡明斯
(1906—,澳大利亚中提琴家)
Cupis, Jean Baptiste 库皮
(1741—1808,法国大提琴家、教育家)
Damrosch, Leopold 达姆罗施
(1832—1885,德国小提琴家、指挥家)
Danchenko, Victor 丹钦柯
(1937—,俄罗斯小提琴家)
Dancla, Jean Charles 丹克拉
(1817—1907,法国小提琴家、作曲家)
Dando, Joseph 丹多
(1806—1894,英国小提琴家)
Danks, Harry 丹克斯
(1912—,英国中提琴家)
Dannreuther, Gustav 丹罗伊特
(1853—1923,美国小提琴家、教育家)
Danzi, Franz 丹齐
(1763—1826,德国大提琴家、作曲家)
David, Ferdinand 达维德
(1810—1873,德国小提琴家、作曲家)
Davidov, Karl 达维多夫
(1838—1889,俄国大提琴家、作曲家)
Davy, John 戴维
(1763—1824,英国小提琴家、作曲家)
Defauw, Désiré 戴福
(1885—1960,比利时小提琴家、指挥家)
De Kany, Bela 德卡尼
(1928—,匈牙利出生的小提琴家)
Delay, Dorothy 迪蕾
(1918—2002,美国女小提琴家、教育家)
Dessau, Bernhard 德绍
(1861—1923,德国小提琴家)
De Saram, Roham 德萨拉姆
(1939—,斯里兰卡大提琴家)
Desvignes Victor François 戴维涅
(1805—1853,法国小提琴家、作曲家)

Devreese, Godefroid 德伏雷斯 (1893—1972，比利时小提琴家、指挥家、作曲家)
Dickson, Joan 迪克森
(1921—，英国大提琴家)
Dicterow, Glenn 迪克特罗夫
(1948—，美国小提琴家)
Dieupart, François 迪欧帕尔
(1670—1740，法国小提琴家、作曲家)
Dinicu, Grigoras 狄尼库
(1889—1949，罗马尼亚小提琴家、作曲家)
Dittersdorf, Karl Ditters von 迪特斯多夫
(1739—1799，奥地利小提琴家、作曲家)
Dobrokhotov, Boris 多布罗霍托夫
(1907—，苏联大提琴家、音乐学家)
Doktor, Paul 多克托尔
(1919—，奥地利出生的美国中提琴家)
Dommett, Leonard 多梅特
(1928—，澳大利亚小提琴家、指挥家)
Donato, Anthony 多纳托
(1909—，美国小提琴家、作曲家)
Dont, Jacob 顿特
(1815—1888，奥地利小提琴家、教育家)
Dotzauer, J.J.F.多特佐尔
(1783—1860，德国大提琴家、作曲家、教育家)
Dounias, Minos 多尼亚斯
(1900—1962，希腊小提琴家、音乐学家)
Dounis, Demetrius Constantine 多尼斯
(1886—1954，希腊小提琴家、教育家、理论家)
Dragonetti, Domenico 德拉戈涅蒂 (1763—1846，意大利低音提琴演奏家、作曲家)
Drdla, Franz 德尔德拉
(1868—1944，捷克小提琴家、作曲家)
Drew, Lucas 德鲁
(美国低音提琴演奏家)
Druian, Rafael 德鲁扬
(1922—，美籍俄罗斯小提琴家)
Dubois, Alfred 杜布瓦
(1898—1949，比利时小提琴家)
Dubensky, Arkady 杜本斯基
(1890—1966，俄国出生的小提琴家、作曲家)
Duport, Jean Louis 杜波
(1749—1819，法国大提琴家、作曲家)
Duport, Jean Pierre 杜波
(1741—1818，法国大提琴家)
Du Pré，Jacqueline 杜普雷
(1944—1987，英国女大提琴家)
Dushkin, Samuel 杜什金
(1891—1976，波兰血统的美国小提琴家)
Eaton, Louis 伊顿
(1872—1927，美国小提琴家、教育家)
Eck, Franz 埃克
(1774—1804，德国小提琴家)
Eckhardt-Grammaté，Sophie Carmen
埃克哈特-格拉玛特
(1902—1974，俄国小提琴家、钢琴家、作曲家)
Eichberg, Julius 艾希贝格
(1824—1893，德国小提琴家、作曲家)
Eichheim, Henry 艾海姆
(1870—1942，美国小提琴家、作曲家)
Eisenberg, Maurice 艾森伯格
(1902—1973，美国大提琴家、教育家)
Eisma, Will 埃斯马
(1929—，荷兰小提琴家、作曲家)
Ek, Gunnar 埃克
(1900—，瑞典大提琴家、作曲家)
Ella, John 艾拉 (1802—1888，英国小提琴家、著作家、演出经理)
Elman, Mischa 埃尔曼
(1891—1967，美籍俄国小提琴家)
Enescu, Georges 埃内斯库 (1881—1955，罗马尼亚小提琴家、作曲家、指挥家和教育家)
Ergenko, Mikhail Gavrilovich 埃尔坚科
(1885—1940，苏联小提琴家、作曲家、教育家)
Erlih, Devy 埃尔利
(1928—，法国小提琴家)
Ernst, Heinrich Wilhelm 恩斯特

（1814－1865，摩拉维亚小提琴家、作曲家）
Esser, Karl Michael von 埃瑟尔
（约 1736－1783，德国中提琴家、抒情维奥尔琴演奏家、作曲家）
Essex, Kenneth 埃塞克斯
（1920－，英国中提琴家）
Fábian, Márta 法比安
（1946－，匈牙利女大提琴家）
Fachiri, Adila 法奇里
（1886－1962，英籍匈牙利女小提琴家）
Farina, Carlo 法里纳
（1580－1640，意大利小提琴家、作曲家）
Feldbusch, Eric 费尔布什
（1922－，比利时大提琴家、指挥家、作曲家）
Ferrari, Domenico 费拉里
（约 1700－1780，意大利小提琴家、作曲家）
Ferrari, Romolo 费拉里 （1894－1959，意大利低音提琴演奏家、古典吉他演奏家、作曲家）
Ferras, Christian 费拉
（1933－1982，法国小提琴家）
Fesca, Friedrich 费斯卡
（1789－1826，德国小提琴家、作曲家）
Festing, Michael Christina 费斯廷
（约 1680－1752，英国小提琴家、作曲家）
Feuermann, Emanuel 弗尔曼
（1902－1942，奥地利出生的美国大提琴家）
Ficher, Jacobo 菲舍尔
（1896－1978，俄罗斯小提琴家、作曲家）
Filtz, Anton 菲尔茨
（约 1730－1760，波希米亚大提琴家、作曲家）
Fiorillo, Federigo 菲奥里洛
（1755－1823，意大利小提琴家、作曲家）
Flesch, Carl 弗莱什
（1873－1944，匈牙利小提琴家、教育家）
Fodor, Eugene 福德尔
（1950－，美国小提琴家）
Forbes, Watson 福布斯
（1909－，苏格兰中提琴家）
Forsyth, Cecil 福塞斯 （1870－1941，英国中提琴家、指挥家、作曲家、音乐学家）
Foulds, John 弗尔兹
（1880－1939，英国大提琴家、作曲家、指挥家）
Fournier, Pierre 富尼埃
（1906－1986，法国大提琴家）
Fradkin, Fredric 弗雷德金
（1892－1963，美籍俄国小提琴家）
Françescatti, Zino 弗朗切斯卡蒂
（1902－，法国小提琴家）
Franchomme, Auguste 弗朗肖姆
（1808－1884，法国大提琴家）
Françoeur, François 弗朗科尔
（1698－1787，法国小提琴家、作曲家）
Franko, Nahan 弗兰科
（1861－1930，美国小提琴家、指挥家）
Franko, Sam 弗兰科
（1857－1937，美国小提琴家、指挥家）
Fried, Miriam 弗里德
（1946－，以色列女小提琴家）
Friedman, Erick 弗里德曼
（1939－，美国小提琴家）
Friend, Rodney 弗兰德
（1939－，英国小提琴家）
Fritsch, Jnhannes 弗里奇
（1914－，德国中提琴家、作曲家）
Fuchs, Carl 富克斯
（1865－1951，德国大提琴家）
Fuchs, Joseph 富克斯
（1900－，美国小提琴家、教育家）
Fuchs, Lillian 富克斯
（1910－，美国女中提琴家、教育家）
Fujikawa Mayumi 藤川真弓
（1946－，日本小提琴家）
Fujiwara Mari 藤原真理
（1949－，日本女大提琴家）
Gabrieli, Domenico 加布里埃利
（1659－1690，意大利大提琴家、作曲家）

Galamian, Ivan **加拉米安**
**（1903 — 1981，美国小提琴家、教育家）**
Gallois-Montbrun, Raymond **加卢瓦-蒙布伦**
**（1918 —，法国小提琴家、作曲家）**
Garaguly, Garl **加拉古利**
**（1900 —，瑞典籍匈牙利小提琴家、指挥家）**
Garbousova, Raya **加布沙娃**
**（1909 —，俄国女大提琴家）**
Gardner, Samuel **加德纳 （1892 — 1982，俄裔美国小提琴家、作曲家、指挥家）**
Gasparek, Tibor **加什帕雷克**
**（1913 —，捷克斯洛伐克小提琴家）**
Gauntlett, Ambrose **冈特利特（1890 — 1978，英国大提琴家、低音维奥尔琴演奏家）**
Gaviniés, Pierre **加维涅**
**（1728 — 1800，法国小提琴家、作曲家）**
Geminiani, Francesco **杰米尼亚尼**
**（1687 — 1762，意大利小提琴家、作曲家）**
Gendron, Maurice **金德龙**
**（1920 — 1990，法国大提琴家）**
Georgescu, George **杰奥尔杰斯库**
**（1887 — 1964，罗马尼亚大提琴家、指挥家）**
Gerle, Robert **格尔勒**
**（1924 —，匈牙利小提琴家）**
Gertler, André **格特勒尔**
**（1907 —，比利时籍匈牙利小提琴家）**
Geyer, Steffi **盖耶尔**
**（1895 — 1958，瑞士籍匈牙利女小提琴家）**
Giardini, Felice **加尔迪尼**
**（1716 — 1796，意大利小提琴家、作曲家）**
Gimpel, Bronislav **吉姆佩尔**
**（1911 — 1979，美籍波兰小提琴家）**
Gingold, Josef **金戈尔德**
**（1909 — 1995，美籍俄国小提琴家、教育家）**
Ginzburg, Lev Solomonovich **金兹伯格**
**（1907 —，苏联大提琴家、音乐学家、教育家）**
Gitlis, Ivry **吉特利斯**
**（1922 —，以色列小提琴家）**

Giuranna, Bruno **朱兰纳**
**（1933 —，意大利中提琴家）**
Glenn, Garroll **格伦**
**（1924 —，美国女小提琴家）**
Godard, Benjamin **戈达尔**
**（1849 — 1895，法国小提琴家、作曲家）**
Goldberg, Szymon **戈尔德伯格**
**（1909 — 1993，美籍波兰小提琴家、指挥家）**
Goldmark, Károly **戈尔德马克**
**（1830 — 1915，匈牙利小提琴家、作曲家）**
Goldstein, Boris **戈尔德斯坦**
**（1922 — 1987，苏联小提琴家）**
Goltemann, Georg Eduard **戈特曼 （1824 — 1898，德国大提琴家、指挥家、作曲家）**
Goltemann, Johann August Julius **戈特曼**
**（1825 — 1876，德国大提琴家）**
Gordon, Jacques **戈登**
**（1899 — 1948，美籍俄国小提琴家）**
Goren, Eli **戈伦**
**（1923 —，英国小提琴家）**
Goritsky, Johannes **戈里茨基**
**（1942 —，德国大提琴家）**
Gotkovsky, Nell **戈特科夫斯基**
**（1939 —，法国女小提琴家）**
Grach, Edward **格拉奇**
**（1930 —，俄罗斯小提琴家、教育家）**
Grappelli, Stephane **格拉佩利**
**（1908 —，法国爵士乐小提琴手）**
Grasse, Edwin **格雷斯 （1884 — 1954，美国小提琴家、管风琴家、作曲家）**
Grasset, Jean Jacques **格拉塞**
**（1769 — 1839，法国小提琴家、作曲家）**
Graun, Johann Gottlieb **格劳恩 （约 1702 — 1771，德国小提琴家、指挥家、作曲家）**
Griller, Sidney **格里勒**
**（1911 —，英国小提琴家）**
Grinke, Frederick **格林克**
**（1911 —，加拿大小提琴家）**

Gruenberg, Erich **格伦贝尔格**
**（**1924 —**，英国小提琴家）**
Gruenberg, Eugène **格伦贝尔格**
**（**1854 — 1928**，奥地利小提琴家、作曲家）**
Grumiaux, Arthur **格鲁米奥**
**（**1921 — 1986**，比利时小提琴家）**
Grün, Jakob **格吕恩**
**（**1837 — 1916**，匈牙利小提琴家、教育家）**
Grützmacher, Fredrich Wilhelm **格鲁兹马赫尔**
**（**1832 — 1903**，德国大提琴家、作曲家、教育家）**
Guadagnini, Giovanni Battista **瓜达尼尼**
**（**1711 — 1786**，意大利提琴制作家）**
Guadagnini, Lorenzo **瓜达尼尼**
**（**1690 — 1748**，意大利提琴制作家）**
Guarneri, Andrea **瓜内里**
**（**1626 — 1698**，意大利提琴制作家）**
Guarneri, Bartolomeo Giuseppe **“耶稣”瓜内里**
**（**1698 — 1744**，意大利提琴制作家）**
Guerra Peixe, Cesar **格拉佩谢**
**（**1914 —**，巴西小提琴家、作曲家、指挥家）**
Gulli, Franco **古利**
**（**1926 —**，意大利小提琴家）**
Gutman, Natalia **古特曼**
**（**1942 —**，俄罗斯女大提琴家）**
Guy, Barry **盖伊**
**（**1947 —**，英国低音提琴演奏家、作曲家）**
Hába, Karel **哈巴**
**（**1898 — 1972**，捷克斯洛伐克小提琴家、作曲家）**
Habeneck, François Antoine **哈贝涅克**
**（**1781 — 1849**，法国小提琴家、指挥家、教育家）**
Haendel, Ida **哈恩黛尔**
**（**1924 —**，英籍波兰女小提琴家）**
Hageman, Maurits Leonard **哈格曼**
**（**1829 — 1906**，荷兰小提琴家、作曲家、教育家）**
Hahn, Frederick **哈恩**
**（**1869 — 1942**，美国小提琴家、教育家）**
Haitto, Heimo **哈伊托**
**（约** 1928 —**，芬兰小提琴家）**

Haliř, Karl **哈利尔**
**（**1859 — 1909**，捷克小提琴家）**
Hall, Marie **哈尔**
**（**1884 — 1956**，英国女小提琴家）**
Hallgrimsson, Haflidhi **哈尔格里姆森**
**（**1941 —**，冰岛大提琴家、作曲家）**
Halvorsen, Johan **哈尔沃森**
**（**1864 — 1935**，挪威小提琴家、指挥家、作曲家）**
Hambourg, Jan **哈姆布尔格**
**（**1882 — 1947**，俄国小提琴家）**
Hannikainen, Arvo **哈尼凯南**
**（**1897 — 1942**，芬兰小提琴家）**
Hannikainen, Tauno **哈尼凯南**
**（**1896 — 1968**，芬兰大提琴家、指挥家）**
Harnoy, Offra **哈诺依**
**（**1965 —**，以色列女大提琴家）**
Harrell, Lynn **哈雷尔**
**（**1944 —**，美国大提琴家）**
Harrison, Beatrice **哈里森**
**（**1893 — 1965**，英国大提琴家）**
Harth, Sidney **哈特**
**（**1925 —**，美国小提琴家）**
Hauser, Miska **豪瑟尔**
**（**1822 — 1887**，匈牙利小提琴家、作曲家）**
Hausmann, Robert **豪斯曼**
**（**1852 — 1909**，奥地利大提琴家）**
Heekmann, George Julius Robert **黑克曼**
**（**1848 — 1891**，德国小提琴家）**
Heermann, Hugo **黑尔曼**
**（**1844 — 1935**，德国小提琴家）**
Heifetz, Jascha **海菲茨**
**（**1901 — 1987**，美籍俄国小提琴家）**
Hellmesberger, Georg Sr. **赫尔梅斯贝格尔**
**（**1800 — 1873**，奥地利小提琴家、教育家）**
Hellmesberger, Josph I Sr. **赫尔梅斯贝格尔一世**
**（**1828 — 1893**，奥地利小提琴家、指挥家、教育家）**
Hellmesberger, Joseph Ⅱ **赫尔梅斯贝格尔二世**
**（**1855 — 1907**，奥地利小提琴家、作曲家）**

Hermann, Friedrich 赫尔曼
(1828 — 1907,德国小提琴家、作曲家)
Hertel, Johann Wilhelm 赫特尔
(1727 — 1789,德国小提琴家、作曲家)
Herzfeld, Victor Von 赫茨费尔德
(1856 — 1920,匈牙利小提琴家、作曲家)
Hess, Willy 黑斯
(1859 — 1939,德国小提琴家)
Heyman, Hernry 海曼
(1855 — 1924,美国小提琴家、教育家)
Hill, Henry 希尔
(1808 — 1856,英国中提琴家、作曲家)
Hill, Thomas 希尔
(1828 — 1891,英国小提琴家、指挥家)
Hislsberg, Alexander 希尔斯贝格
(1897 — 1961,波兰小提琴家、指挥家)
Hoffmann, Karel 霍夫曼
(1872 — 1936,捷克小提琴家)
Holländer, Gustav 霍兰德尔
(1855 — 1915,德国小提琴家)
Holmes, Hery 霍尔姆斯
(1839 — 1905,英国小提琴家、作曲家)
Holmes, Ralph 霍尔姆斯
(1937 —, 英国小提琴家)
Holst, Henry 霍尔斯特
(1899 —?,丹麦小提琴家、教育家)
Hřimaly, Johann 赫利马利 (1844 — 1915,原籍捷克的俄国小提琴家、教育家)
Hubay, Jenö 胡拜 (1858 — 1937,匈牙利小提琴家、作曲家、教育家)
Huber, Klaus 胡贝尔
(1924 —,瑞士小提琴家、作曲家)
Hubermann, Bronislaw 胡伯尔曼
(1882 — 1947,波兰小提琴家)
Hu Kun, 胡坤
(1963 —,中国小提琴家)
Hu Naiyuan 胡乃元
(1961 —,台湾出生的美国小提琴家)
Hurwitz, Emanuel 赫维茨
(1919 —,英国小提琴家、指挥家)
Igloi, Thomas 伊格洛伊
(1947 — 1976,匈牙利出生的大提琴家)
Isakadze, Liana Alexandrovna 伊萨卡泽
(1946 —,俄罗斯女小提琴家)
Ishikawa, Shiznka 石川静
(1954 —,日本小提琴家)
Iwamoto, Mari 严本真理
(1927 —,日本女小提琴家)
Iwasaki, Kou 岩崎
(1944 —,日本大提琴家)
Jacobs, Max 雅各布斯
(1888 — 1960,美籍罗马尼亚小提琴家、指挥家)
Jacobsen, Sascha 雅各布森
(1895 — 1971,美籍俄国小提琴家、作曲家)
James, Ivor 詹姆斯
(1882 — 1963,英国大提琴家)
Janiewica, (Yaniewicz) Felix 亚涅维奇
(1762 — 1848,波兰小提琴家、作曲家)
Janigo, Antonio 亚尼格罗
(1918 —,意大利大提琴家、指挥家)
Jehin, François 杰昂
(1839 — 1899,比利时小提琴家)
Joachim, Joseph 约阿希姆 (1831 — 1907,匈牙利小提琴家、作曲家、教育家)
Joachim, Otto 约阿希姆 (1910 —,德国出生的加拿大中提琴家、作曲家)
Josefowicz, Leila 约瑟夫维茨
(1977 —,美国女小提琴家)
Kalliwoda, Johan 卡利沃达
(1801 — 1866,捷克小提琴家、作曲家)
Kaminski, Joseph 卡敏斯基
(1903 — 1972,以色列小提琴家、作曲家)
Kammel, Anton 卡梅尔
(1730 — 1787,捷克小提琴家、作曲家)
Kampen Chrisopher van 坎彭
(1945 —,英国大提琴家)

Karr, Gary **卡尔**
**（**1941 — **，美国低音提琴演奏家）**
Katims, Milton **卡蒂姆斯**
**（**1909 — **，美国中提琴家、指挥家）**
Kaufman, Louis **考夫曼**
**（**1905 — 1994**，美国小提琴家）**
Kavafian, Ida **卡娃菲安**
**（**1953 — **，美国女小提琴家）**
Kayser, Heinrich Ernst **开塞**
**（**1815 — 1888**，德国小提琴家、教育家）**
Kéler, Béla **凯莱尔** **（**1820 — 1882**，匈牙利小提琴家、作曲家、指挥家）**
Keller, Hans **凯勒尔** **（**1919 — **，奥地利小提琴家、维奥尔琴演奏家、音乐评论家、作家）**
Kennedy, Nigel) **肯尼迪**
**（**1956 — **，英国小提琴家）**
Kenton, Egon **肯顿**
**（**1891 — ? **，美国中提琴家、音乐学家）**
Kerekjarto, Duci de **科列克亚托**
**（**1918 — **，美籍匈牙利小提琴家）**
Kettenus, Aloys **凯泰尼**
**（**1823 — 1896**，比利时小提琴家）**
Khandoshkin, Ivan **汉多什金**
**（**1747 — 1804**，俄国小提琴家、作曲家）**
Khomitser, Mikhail Emmanuplovich **霍米策尔**
**（**1935 — **，俄罗斯大提琴家、教育家）**
Kindler, Hans **金德勒**
**（**1892 — 1949**，荷兰出生的提琴家、指挥家）**
Kirshbaum, Ralph **柯什鲍姆**
**（**1946 — **，美国大提琴家、指挥家）**
Kittel, Bruno **基特尔**
**（**1870 — 1948**，德国小提琴家）**
Klimov, Valeri **克里莫夫**
**（**1931 — **，俄罗斯小提琴家）**
Kneisel, Franz **克内伊谢尔** **（**1865 — 1926**，美籍罗马尼亚小提琴家、室内乐演奏家）**
Knushevistsky, Sviatoclav Nikolayevich **克努舍维茨基** **（**1908 — 1963**，苏联大提琴家）**
Kochanski, Paul **科汉斯基**
**（**1887 — 1934**，波兰小提琴家）**
Kogan, Leonid **科岗**
**（**1924 — 1982**，苏联小提琴家）**
Kogan, Pavel **科岗**
**（**1952 — **，俄罗斯小提琴家、指挥家）**
Koldofsky, Adolph **科尔多夫斯基**
**（**1905 — 1951**，加拿大小提琴家、指挥家）**
Kolisch, Rudolf **科利施**
**（**1896 — 1978**，美国小提琴家）**
Kontski, Apolinary **孔特斯基**
**（**1825 — 1879**，波兰小提琴家、教育家）**
Kosolupov, Simeon **科索留波夫**
**（**1884 — 1961**，苏联大提琴家、教育家）**
Kotek, Joseph **科德克**
**（**1855 — 1885**，俄国小提琴家）**
Kotzwara, Franz **科茨瓦拉** **（**1730 — 1791**，波希米亚出生的小提琴家、低音提琴演奏家、作曲家）**
Kovacs, Denes **科瓦茨**
**（**1930 — **，匈牙利小提琴家）**
Kraft, Anton **克拉夫特**
**（**1752 — 1820**，捷克大提琴家、作曲家）**
Kraft, Nicolaus **克拉夫特**
**（**1778 — 1853**，捷克大提琴家、作曲家）**
Krasner, Louis **克拉斯纳**
**（**1903 — 1995**，美国小提琴家）**
Krebbers, Herman **克雷伯斯**
**（**1923 — **，荷兰小提琴家）**
Kreisler, Fritz **克莱斯勒**
**（**1875 — 1962**，美籍奥地利小提琴家、作曲家）**
Kremer, Gidon Markovich **克莱默**
**（**1947 — **，俄罗斯小提琴家）**
Kreutzer, Rodolph **克鲁策尔**
**（**1766 — 1831**，法国小提琴家、作曲家、教育家）**
Kroll, William **克罗尔**
**（**1901 — 1980**，美国小提琴家）**
Krommer, Franz **克罗默尔**
**（**1759 — 1831**，摩拉维亚小提琴家、作曲家）**

Krosnick, Joel 克罗斯尼克
(1941—,美国大提琴家)
Krumpholz, Wenxel 克伦普霍尔兹 (1750—1817,波希米亚小提琴家、曼陀林演奏家、作曲家)
Kubelik, Jan 库贝利克
(1880—1940,捷克小提琴家、作曲家)
Kubik, Gall 库比克
(1914—,美国小提琴家、作曲家)
Kubo Yuko 久保阳子
(1943—,日本女小提琴家)
Kuijken, Wieland 库依肯 (1938—,比利时低音维奥尔琴演奏家、大提琴家)
Kulenkampff, Georg 库伦坎普夫
(1898—1948,德国小提琴家)
Koussevitzky, Serge 库塞维茨基(1874—1951,美籍俄国的低音提琴演奏家、指挥家、作曲家)
Kurtz, Edmund 库尔茨
(1908—, 俄国大提琴家)
L'Abbe le Fils 小阿俾
(1727—1803,法国小提琴家、作曲家)
Lafont, Charles Philippe 拉丰
(1781—1839,法国小提琴家、作曲家)
Landsman, Vladimir 朗兹曼
(1942—,俄罗斯小提琴家)
Lanzetti, Salvatore 兰泽蒂
(1710—1780,意大利大提琴家、作曲家)
Laprade, Ernest 拉普雷德
(1889—1969,美国小提琴家、作曲家)
Laredo, Jaime 拉雷多
(1941—,美国小提琴家)
Laub, Ferdinand 劳乌勃
(1832—1876,捷克小提琴家、作曲家、教育家)
Laurenti, Girolamo Nicolo 劳伦蒂
(约 1644—1726,意大利小提琴家、作曲家)
Lauterbach, Johann Christoph 劳特巴赫
(1832—1918,德国小提琴家)
Leavins, Arthur 利文斯
(1917— ,英国小提琴家)
Leclair, jean Marie 列克莱尔
(1697—1764,法国小提琴家、作曲家)
Legge, Harry 莱格
(1914— ,英国小提琴家、指挥家)
Lehmann, George 莱曼
(1865—1941,美国小提琴家、教育家)
Leonard, Hubert 莱奥纳德
(1819—1890,比利时小提琴家、作曲家)
Lewinger, Max 莱温格尔
(1870—1908,波兰小提琴家)
Lie, Sigurd 利
(1871—1904,挪威小提琴家、作曲家)
Li Chuanyun 李传韵
(1980— ,中国小提琴家)
Lindley, Robert 林德利
(1777—1855,英国大提琴家)
Lin Kechang 林克昌
(1928— ,华裔小提琴家、指挥家)
Lin Yaoji 林耀基
(1937— ,中国小提琴家、教育家)
Lipinski, Karol Jozef 利平斯基
(1790—1861,波兰小提琴家、作曲家)
Lloyd Webber, Julian 劳埃德-韦伯
(1951— ,英国大提琴家)
Locatelli, Pietro 洛卡泰里
(1695—1764,意大利小提琴家、作曲家)
Loeffler, Charles 莱夫勒 (1861—1935,阿尔萨斯裔美国小提琴家、作曲家)
Loveday, Alan 洛夫德
(1928— ,新西兰小提琴家)
Luca, Sergiu 卢卡
(1943— ,以色列小提琴家)
Lukacs, Pal 卢卡奇
(1919— ,匈牙利中提琴家、歌唱家)
Lu Siqing 吕思清
(1970— ,中国小提琴家)
Lysy, Alberto Ivan 利西
(1935— ,乌克兰裔阿根廷小提琴家、指挥家)

Mackenzie, Alexander **麦肯齐（1847—1935，苏格兰小提琴家、指挥家、作曲家）**
Macnaghten，Anne **麦克纳坦**
**（1908—，英国女小提琴家）**
Magaziner, Yakov Somoylovich **马加齐纳**
**（1889—1941，俄国小提琴家、教育家）**
Maggini, Giovanni **玛基尼**
**（1580—1630，意大利提琴制作家）**
Maguire, Hugh **马圭尔**
**（1927—，英国小提琴家）**
Mainardi, Enricoman **曼纳尔迪**
**（1897—1976，意大利大提琴家、作曲家）**
Maisky, Mischa **麦斯基**
**（1948—，俄罗斯大提琴家）**
Malawski, Artur **马拉夫斯基 （1904—1957，波兰小提琴家、作曲家、指挥家、教育家）**
Manén, Joan **马内**
**（1883—1971，西班牙小提琴家、作曲家）**
Manfredini, Francesco **曼弗雷迪尼**
**（约1680—1748，意大利小提琴家、作曲家）**
Mannes, David **曼尼斯**
**（1866—1959，美国小提琴家、教育家）**
Mark, Peter **马克**
**（1940—，美国小提琴家、指挥家）**
Markov, Albert **马尔柯夫**
**（1933—，俄罗斯小提琴家）**
Marsick, Matin Pierre Joseph **马尔西克**
**（1848—1924，比利时小提琴家）**
Marteau, Henri **马尔托 （1874—1934，法国出生的瑞典小提琴家、作曲家）**
Martinu, Bohuslav **马尔蒂努**
**（1890—1959，捷克小提琴家、作曲家）**
Martzy, Johanna **玛尔奇**
**（1924—1979，匈牙利女小提琴家）**
Ma Sicong **马思聪**
**（1912—1987，中国小提琴家、作曲家、教育家）**
Massart, Joseph Lambert **马萨尔**
**（1811—1892，比利时小提琴家、教育家）**
Matthews, Thomas **马修斯**
**（1907—1969，英国小提琴家、指挥家）**
Maturana, Eduardo **马图拉纳**
**（1920—，智利中提琴家、作曲家）**
Maurer, Ludwig Wilhelm **莫雷尔**
**（1789—1878，德国小提琴家、作曲家）**
Mayseder, Joseph **梅塞德尔**
**（1789—1863，奥地利小提琴家、作曲家）**
Mazas, Jacques Féréol **马扎斯**
**（1782—1849，法国小提琴家、作曲家）**
Meerts, Lambert Joseph **梅尔茨**
**（1800—1863，比利时小提琴家、作曲家）**
Melkus, Eduard **梅尔库斯**
**（1928—，奥地利小提琴家）**
Menges, Isoled **门杰斯**
**（1893—1976，英国女小提琴家）**
Mensch, Homer **门什**
**（1914—，美国低音提琴演奏家）**
Menuhin, Yehudi **梅纽因 （1916—1999，美国小提琴家、指挥家、国际音乐活动家）**
Mezo, Laszlo **梅泽**
**（1939—，匈牙利大提琴家）**
Midori **美岛莉**
**（1971—，日本女小提琴家）**
Milanova, Stoika **米拉诺娃**
**（1945—，保加利亚女小提琴家）**
Milstein, Nathan **米尔斯坦**
**（1904—1992，美籍俄国小提琴家、作曲家）**
Mingus, Charles **明格斯 （1922—1979，美国低音提琴演奏家、爵士乐作曲家、钢琴家）**
Mintz, Shlomo **敏茨 （1957—，出生于莫斯科的小提琴家、中提琴家、指挥家）**
Mischakoff, Mischa **米沙科夫**
**（1896—1981，美籍俄国小提琴家）**
Mlynarski, Emil **姆伦纳尔斯基**
**（1870—1935，波兰小提琴家、指挥家、作曲家）**
Molique, Wilhelm Bernhard **莫利克**
**（1802—1869，德国小提琴家、作曲家）**

Molnar, Antal **莫尔纳** （1890 — ？，匈牙利中提琴家、作曲家、音乐学家）
Mondonville, Jean Joseph Cassanea de **蒙东维尔** （1711 — 1772，法国小提琴家、作曲家）
Monosoff, Sonya **蒙诺索夫**
（1927 — ，美国女小提琴家）
Mori, Nicholas **莫里**
（1796 — 1839，英国小提琴家）
Morini, Erica **莫里尼**
（1904 — ，美籍奥地利女小提琴家）
Moser, Andreas **莫泽尔**
（1859 — 1925，匈牙利小提琴家、传记作家）
Mozart, Leopold **莫扎特**
（1719 — 1787，奥地利小提琴家、作曲家）
Mozart, Wolfgang Amadeus **莫扎特**
（1756 — 1791，奥地利作曲家、小提琴家、中提琴家、钢琴家）
Mukle, May **穆克利**
（1880 — 1963，英国大提琴家）
Mullova, Viktoria **穆洛娃**
（1959 — ，俄罗斯女小提琴家）
Musin, Ovide **穆辛**
（1854 — 1929，比利时小提琴家、作曲家）
Mutter, Anne-Sophie **穆特**
（1963 — ，德国女小提琴家）
Nadaud, Edouard **纳多德** （1862 — 1928，法国小提琴家、教育家、音乐编辑）
Nadien, David **纳蒂恩**
（1928 — ，美国小提琴家）
Nardini, Pietro **纳尔迪尼**
（1722 — 1793，意大利小提琴家、作曲家）
Navarra, André **纳瓦拉**
（1911 — ，法国大提琴家）
Neaman, Yfrah **尼曼**
（1923 — ，黎巴嫩小提琴家）
Nelsova, Zara **尼尔索娃**
（1918 — ，美国女大提琴家）
Neruda, Wilma **内鲁达**
（1839 — 1911，波希米亚小提琴家）
Neveu, Ginette **内弗**
（1919 — 1949，法国女小提琴家）
Noras, Arto **诺拉斯**
（1942 — ，芬兰大提琴家）
Novaček, Ottokar **诺瓦切克**
（1866 — 1900，匈牙利小提琴家、作曲家）
Ochlewsky, Tadeusz **奥赫列夫斯基**
（1894 — ？，波兰小提琴家）
Odnoposoff, Ricardo **奥德诺波索夫**
（1914 — ，阿根廷小提琴家）
Oistrakh, David **奥依斯特拉赫**
（1908 — 1974，苏联小提琴家、教育家）
Oistrakh, Igor **奥依斯特拉赫**
（1931 — ，俄罗斯小提琴家）
Olafsson, Bjorn **奥拉夫森**
（1917 — ，冰岛小提琴家、教育家）
Olevsky, Julian **奥列夫斯基**
（1927 — 1985，德国出生的美国小提琴家）
Oliveira, Elmar **奥利维拉**
（1950 — ，美国小提琴家）
Ondříček, Franz **翁德日切克**
（1859 — 1922，捷克小提琴家、教育家）
Orloff, Vladimir **奥尔洛夫**
（1928 — ，苏联出生的大提琴家）
Ozim, Igor **奥吉姆**
（1931 — ，南斯拉夫小提琴家）
Pack, Rowland **帕克**
（1927 — 1964，加拿大大提琴家、指挥家）
Paganini, Niccolo **帕格尼尼**
（1782 — 1840，意大利小提琴家、作曲家）
Palm, Siegfried **帕尔姆**
（1927 — ，德国大提琴家）
Parikian, Manoug **帕里基安**
（1920 — ，土耳其出生的小提琴家）
Parlow, Kathleen **帕萝**
（1890 — 1963，加拿大女小提琴家）
Partos, Oedoen **帕托斯**

（1907 — 1977，以色列小提琴家、作曲家）
Pauk, Gyorgy 鲍克
（1936 — ，匈牙利小提琴家）
Peinemann, Edith 佩尼曼
（1937 — ，德国女小提琴家、作曲家）
Pente, Emilio 佩特
（1860 — 1929，意大利小提琴家）
Perenyi, Miklos 佩雷尼
（1948 — ，匈牙利大提琴家）
Pergolesi, Giovanni Battista 佩尔戈莱西（1710—1736，意大利小提琴家、作曲家、管风琴家）
Perlman, Itzhak 帕尔曼
（1945 — ？，以色列小提琴家）
Persinger, Louis 珀辛格
（1887 — 1966，美国小提琴家、教育家、钢琴家）
Petchnikov, Alexander 佩奇尼科夫
（1873 — 1949，俄国小提琴家）
Petracchi, Francesco 佩特拉奇
（1937 — ，意大利低音提琴演奏家）
Petri, Henri Willem 佩特里
（1856 — 1914，荷兰小提琴家）
Pettersson, Allan 佩特森
（1911 — 1980，瑞典小提琴家、作曲家）
Piastro, Mishel 皮阿斯特罗 （1892 — 1970，美籍俄国小提琴家、指挥家、作曲家）
Piatigorsky, Gregor 皮亚蒂戈尔斯基
（1903 — 1976，美籍俄国大提琴家、作曲家）
Piatti, Alfredo 皮亚蒂
（1822 — 1901，意大利大提琴家、作曲家）
Pichel, Wenxel 皮海尔
（1741 — 1804，捷克小提琴家、作曲家）
Pieltain, Dieudonne Pascal 皮埃尔坦
（1754 — 1833，比利时小提琴家、作曲家）
Pikaisen, Viktor Alexandrovich 皮凯钦
（1933 — ，俄罗斯小提琴家）
Pini, Anthony 皮尼
（1902 — ，英国大提琴家）
Pinto, George Frederic 平托 （1786 — 1806，英国小提琴家、作曲家、钢琴家）
Pisendel, Georg Johann 皮森德尔
（1687 — 1755，奥地利小提琴家、作曲家）
Planyavsky, Alfred 普兰亚夫斯基
（1924 — ，奥地利低音提琴演奏家、音乐作家）
Pleeth, William 普利思
（1916 — ，英国大提琴家）
Ploced, Alezander 普洛切克
（1914 — ，捷克小提琴家）
Pochon, Alfred 波雄
（1878 — 1959，瑞士小提琴家、作曲家）
Poliakin, Miron Borisovich 波利亚金
（1895 — 1941，俄国小提琴家、教育家）
Pollebro, Giovanni Battista 波莱德罗
（1781 — 1853，意大利小提琴家、作曲家）
Ponty, Jean-Luc 庞蒂
（1942 — ，法国小提琴家）
Popper, David 波珀尔
（1843 — 1913，捷克大提琴家、作曲家）
Porter, Quincy 波特
（1897 — 1966，美国中提琴家、作曲家、教育家）
Pougnet, Jean 波格内特
（1907 — 1968，英国小提琴家、中提琴家）
Powell, Maud 鲍威尔
（1867 — 1920，美国女小提琴家）
Přihoda, Váša 普里霍达
（1900 — 1960，捷克小提琴家）
Primrose, William 普里姆罗斯
（1903 — 1982，苏格兰中提琴家）
Prume, François Hubert 普吕姆
（1816 — 1849，比利时小提琴家）
Pugnani, Gaetano 普格纳尼 （1731 — 1798，意大利小提琴家、作曲家、教育家）
Qian Zhou 钱舟
（1968 — ，中国女小提琴家）
Qin Liwei 秦立巍
（1976 — ，中国大提琴家）
Rabin Michael 拉宾

（1936—1972，美国小提琴家）
Rabinoff, Benno 拉比诺夫
（1908—1975，美国小提琴家）
Raderman, Lou 拉德尔曼
（1902—1979，美国小提琴家）
Rainier, Priaulx 雷尼尔
（1903—，南非小提琴家、作曲家）
Rebel, François 勒贝尔
（1701—1775，法国小提琴家、作曲家）
Rebel, Jean-Féry 勒贝尔
（1661—1747，法国小提琴家、作曲家）
Reed, William 里德
（1876—1942，英国小提琴家、作曲家、作家）
Reményi 列门伊
（1830—1898，匈牙利小提琴家）
Renardy, Ossy 雷纳蒂
（1920—1953，美籍奥地利小提琴家）
Repin, Vadim 列宾
（1971—，俄罗斯小提琴家）
Respighi, Ottorino 雷斯皮基
（1879—1936，意大利小提琴家、作曲家）
Reuter, Florizel von 罗伊特
（1893—？，美国小提琴家）
Revueltas, Silvestre 雷维尔特斯
（1899—1940，墨西哥小提琴家、作曲家）
Reyes, Angel 雷耶斯
（1919—，古巴小提琴家）
Ricci, Ruggiero 里奇
（1918—，美国小提琴家）
Richards, Bernard 理查兹
（1913—，英国大提琴家）
Riddle, Frederick 里德尔
（1912—，英国中提琴家）
Ries, Franz 里斯
（1846—1932，德国小提琴家、作曲家）
Ries, Franz Anton 里斯
（1755—1846，德国小提琴家）
Ries, Hubert 里斯
（1802—1886，德国小提琴家、作曲家）
Rietz, Julius 里兹
（1812—1877，德国大提琴家、作曲家、指挥家）
Ritter, Alexander 里特尔
（1833—1896，德国小提琴家、作曲家、指挥家）
Ritter, Hermann 里特尔
（1849—1926，德国中提琴家）
Rode, Pierre Jacques Jaseph 罗德
（1774—1830，法国小提琴家、作曲家）
Rogoff, Rony 罗戈夫
（1945—，以色列小提琴家）
Romberg, Andreas Jakob 罗姆伯格
（1767—1821，德国小提琴家、作曲家）
Romberg, Bernhard Heinrich 罗姆伯格
（1767—1841，德国大提琴家、作曲家）
Rŏntgen, Engelbertl 龙特根
（1829—1897，荷兰小提琴家）
Rosand, Aaron 罗桑德
（1927—，美国小提琴家）
Rose, Arnold 罗斯
（1863—1946，奥地利小提琴家）
Rose, Leonard 罗斯
（1918—1984，美国大提琴家）
Rosen, Max 罗森
（1900—，美籍罗马尼亚小提琴家）
Rostal, Max 罗斯泰尔
（1905—，英国小提琴家）
Rostropovich, Mstislav 罗斯特罗波维奇
（1927—，俄罗斯大提琴家、钢琴家、指挥家）
Rovelli, Pietro 罗韦利
（1793—1838，意大利小提琴家、作曲家）
Rust, Friedrich Wilhelm 鲁斯特 （1739—1796，德国小提琴家、作曲家、指挥家）
Sadlo, Milos 萨德洛
（1912—，捷克斯洛伐克大提琴家）
Saint-George, George 圣乔治（1841—1924，英国小提琴家、抒情维奥尔琴演奏家）
Sainton, Prosper Philippe Catherine 圣东

(1813—1890,法国小提琴家)
Saito, Hideo 斋藤秀雄
(1902—1974,日本大提琴家、指挥家、教育家)
Salmond, Felix 萨蒙德
(1888—1952,英国大提琴家)
Salomon, Johann Peter 萨洛蒙 (1745—1815,德国小提琴家、室内乐演奏家、音乐主持人)
Salzedo, Leonard 萨尔泽多
(1921—,英国小提琴家、作曲家、指挥家)
Sammons, Albert 萨蒙斯
(1886—1957,英国小提琴家)
Sankey, Stuart 桑基
(1927—,美国低音提琴演奏家)
Sarasate, Pablo de 萨拉萨特
(1844—1908,西班牙小提琴家、作曲家)
Sauret, Emile 索雷
(1852—1920,法国小提琴家、作曲家)
Scalero, Rosario 斯卡莱罗 (1870—1954,意大利小提琴家、作曲家、教育家)
Schakhovskaya Natalia 莎
Schaller, Erwin 沙雷尔 (1904—1984,意大利小提琴家、中提琴家、吉他演奏家、作曲家)
Schidlof, Peter 席德洛夫
(1922—,奥地利出生的中提琴家、小提琴家)
Schiff, Heinrich 席夫
(1951—,奥地利大提琴家)
Schindler, Anton 欣德勒
(1795—1864,奥地利小提琴家、指挥家)
Schlick, Johann Konrad 施利克
(约1759—1825,德国大提琴家、作曲家)
Schmieder, Eduard 施米德尔
(1948—,俄罗斯小提琴家)
Schneeberger, Hansheinz 施内贝格尔
(1926—,瑞士小提琴家)
Schneider, Alexander 施奈德尔
(1908—,美国小提琴家、指挥家)
Schneiderhan, Wolfgang 施奈德汉
(1915—2002,奥地利小提琴家)
Schneidermann, Dina 施奈德曼
(1931—,保加利亚女小提琴家)
Schradieck, Henry 施拉迪克
(1846—1918,德国小提琴家、教育家)
Schrecker, Bruno 施雷克尔
(1928—,德国出生的大提琴家)
Schroder, Hermann 施罗德
(1843—1909,德国小提琴家)
Schubert, Franz 舒伯特
(1808—1878,德国小提琴家)
Schuppanzigh, Ignaz 舒潘齐格
(1776—1830,奥地利小提琴家、指挥家)
Schwarz, Boris 施瓦茨 (1906—,俄裔美籍小提琴家、指挥家、音乐学家)
Scontrino, Antonio 斯孔特里诺 (1850—1922,意大利低音提琴演奏家、作曲家)
Seidel, Toscha 塞德尔
(1900—1962,美籍俄国小提琴家)
Senailé, Jean-Baptiste 斯纳耶
(1687—1730,法国小提琴家、作曲家)
Senofsky, Berl 西诺夫斯基
(1925—,美国小提琴家)
Serwaczynski Stanislaw 塞尔瓦琴斯基
(1791—1859,波兰小提琴家、指挥家、作曲家)
Ševčik, Otakar 塞夫契克
(1852—1934,捷克小提琴家、教育家)
Shafran, Daniel Borisovich 夏弗朗
(1923—,俄罗斯大提琴家)
Shaham, Gil 沙汉姆
(1971—,美国小提琴家)
Shakhovskaya, Natalia Nikolayevna 莎霍夫斯卡娅 (1935—,俄罗斯女大提琴家)
Sharpe, Cedric 夏普
(1891—1978,英国大提琴家、作曲家)
Sheng Zhongguo 盛中国
(1941—,中国小提琴家)
Shinner, Emily 欣纳
(1862—1901,英国小提琴家)

Shirinsky, Serger Petrovich 希林斯基
(1903 — 1974,苏联大提琴家)
Shkolnikova, Nelli 施柯尼柯娃
(1928 — ,俄罗斯女小提琴家)
Shore, Bernard 肖尔
(1896 — ?,英国中提琴家)
Shtern, Abram 施特恩
(1919 — ,乌克兰小提琴家、教育家)
Shtrimer, Alexandr Yakovlevich 施特里默尔
(1888 — 1961,俄国大提琴家)
Shumsky, Oscar 舒姆斯基
(1917 — ,美国小提琴家、指挥家)
Si Tu Huacheng,司徒华城
(1927 — 1987,中国小提琴家)
Silverstein, Joseph 西尔沃斯坦
(1932 — ,美国小提琴家、指挥家)
Singer, Edmund 辛格
(1831 — 1912,匈牙利小提琴家、作曲家)
Sitkovetsky, Julian 西特科维茨基
(1925 — 1958,苏联小提琴家)
Sitkovetsky, Dmitri 西特科维茨基
(1954 — ,俄罗斯小提琴家)
Sitt, Hans 西特
(1850 — 1922,匈牙利小提琴家、作曲家)
Sivori, Ernesto Camillo 西沃里
(1815 — 1894,意大利小提琴家、作曲家)
Skalkottas, Nikos 斯卡尔科塔斯
(1904 — 1949,希腊小提琴家、作曲家)
Smolyansky,Yakov Moiseyevich 斯莫尔杨斯基
(1903 — ,苏联大提琴家)
Snitil, Vaclav 斯尼蒂尔
(1928 — ,捷克小提琴家)
Snitkovsky,Semyon Isayevich 斯尼特科夫斯基
(1933 — ,俄罗斯小提琴家、教育家)
Somis, Giovanni Battista 索米斯
(1686 — 1763,意大利小提琴家)
Sommer, Raphael 索默
(1937 — ,捷克大提琴家)
Sonnerberg, Nadia Salerno 桑纳伯格
(1961 — ,出生于意大利美国的女小提琴家)
Spagnoletti, P. 斯帕诺莱蒂
(1768 — 1834,意大利小提琴家)
Spalding, Albert 斯波尔丁
(1888 — 1953,美国小提琴家、作曲家)
Spiering, Theodore 斯皮林
(1871 — 1925,美国小提琴家、指挥家)
Spivakov, Vladimir Teodorovich 斯皮瓦科夫
(1944 — ,俄罗斯小提琴家、指挥家)
Spivakovsky, Tossy 斯皮瓦科夫斯基
(1907 — ,美籍俄国小提琴家)
Spohr, Ludwig 斯波尔
(1784 — 1859,德国小提琴家、作曲家、指挥家)
Squire, William Henry 斯考尔
(1871 — 1963,英国大提琴家、作曲家)
Stamitz, Johann Anton 斯塔米茨(1754 — 1809,捷克小提琴家、中提琴家、作曲家)
Stamitz, Johann Wenzel 斯塔米茨
(1717 — 1757,捷克小提琴家、作曲家)
Stamitz, Johann Karl 斯塔米茨 (1745 — 1801,捷克小提琴家、中提琴家、作曲家)
Starker, Janos 斯塔克
(1924 — ,匈牙利出生的大提琴家)
Staryk, Steven 斯塔里克
(1932 — ,加拿大小提琴家、教育家)
Starzer, Josef 斯塔泽尔
(1726 — 1787,奥地利小提琴家、作曲家)
Stern, Isaac 斯特恩
(1920 — 2001,美国小提琴家)
Stern, Julius 施特恩
(1820 — 1883,德国小提琴家、指挥家、作曲家)
Stevens, Denis 史蒂文斯
(1922 — ,英国小提琴家、音乐学家、指挥家)
Stoessel, Albert 斯托塞尔
(1894 — 1943,美国小提琴家、指挥家、作曲家)
Stoeving, Carl Heinrich Paul 斯托温
(1861 — 1948,美籍德国小提琴家、作曲家)

Stolow, Meyer **斯托洛**
**(**1929 — **,加拿大小提琴家)**
Stradivari, Antonio **斯特拉迪瓦里**
**(**1644 — 1737**,意大利提琴制作家)**
Stratton, George **斯特拉顿**
**(**1897 — 1954**,英国小提琴家、指挥家)**
Struve, Boris Alexandrovich **斯特鲁夫**
**(**1897 — 1947**,苏联大提琴家、音乐学家)**
Sturzenegger, Richard **斯图策内格**
**(**1905 — 1976**,瑞士大提琴家)**
Suggia, Guilhermina **苏吉亚**
**(**1888 — 1950**,葡萄牙女大提琴家)**
Suk, Josef **苏克**
**(**1874 — 1935**,捷克小提琴家、作曲家)**
Suk, Josef **小苏克**
**(**1929 — **,捷克斯洛伐克小提琴家、作曲家)**
Szekely, Zoltan **塞克利**
**(**1903 — **,匈牙利出生的小提琴家)**
Szeryng, Henryk **谢林格**
**(**1918 — 1988**,墨西哥籍波兰小提琴家)**
Szigeti, Joseph **西盖蒂**
**(**1892 — 1973**,美籍匈牙利小提琴家)**
Tan Shuzhen **谭抒真**
**(**1907 — 2002**,中国小提琴家、教育家)**
Tartini, Giuseppe **塔尔蒂尼**
**(**1692 — 1770**,意大利小提琴家、作曲家)**
Taylor, Charles **泰勒**
**(**1911 — **,英国小提琴家)**
Telmányi, Emil **泰尔曼依**
**(**1892 — **?,匈牙利小提琴家)**
Tellefsen, Arve **泰勒弗森**
**(**1936 — **,挪威小提琴家)**
Temianka, Henri **特米安卡**
**(**1906 — 1992**,美籍英国小提琴家、指挥家)**
Terian, Mikhail Nikitich **特里安**
**(**1905 — **,苏联中提琴家、指挥家、教育家)**
Ter-Mergeryan, Zhan Ervandovich **泰尔-梅尔格良** **(**1936 — **,苏联小提琴家)**

Tertis, Lioned **特蒂斯**
**(**1876 — 1975**,英国中提琴家)**
Tessarini, Carlo **泰萨里尼**
**(**1690 — 1765**,意大利小提琴家、作曲家)**
Thibaud, Jacques **蒂博**
**(**1880 — 1953**,法国小提琴家)**
Thomson, César **托姆松**
**(**1857 — 1931**,比利时小提琴家)**
Tjeknavorian, Loris **切克纳沃良 (**1937 — **,祖籍亚美尼亚的伊朗小提琴家、作曲家、指挥家)**
Toeschi, Carlo Giuseppe **托埃斯奇**
**(约** 1722 — 1788**,意大利小提琴家、作曲家)**
Tolpigo, Mikhail Nikolayevich **托尔比戈**
**(**1941 — **,俄罗斯中提琴家)**
Tomasini, Luigi **托马西尼**
**(**1741 — 1808**,意大利小提琴家、作曲家)**
Topolski, Zlatko **托波尔斯基**
**(**1914 — **,南斯拉夫小提琴家)**
Torelli, Giuseppe **托列里**
**(**1658 — 1709**,意大利小提琴家、作曲家)**
Torelier, Paul **托特利埃**
**(**1914 — **,法国大提琴家、指挥家、作曲家)**
Totenberg, Roman **托滕伯格**
**(**1911 — **,美籍波兰小提琴家)**
Tours, Berthold **图尔斯** **(**1838 — 1897**,荷兰出生的小提琴家、教育家、管风琴家、音乐编辑)**
Trampler, Walter **特拉姆普勒**
**(**1915 — **,德国出生的中提琴家)**
Treger, Charles **特莱格尔**
**(**1935 — **,美国小提琴家)**
Tretyakov, Viktor Vikorovich **特列恰科夫**
**(**1946 — **,俄罗斯小提琴家)**
Tsiganov, Dmitry Mikhailovich **茨冈诺夫**
**(**1903 — **,苏联小提琴家、教育家)**
Tsomik, Gerts Davidovich **措米克**
**(**1914 — 1981**,苏联大提琴家)**
Tsutsumi, Tsuyoshi **堤刚**
**(**1942 — **,日本大提琴家)**

Turetzky Bertram 图列茨基
（1933— ，美国低音提琴演奏家）
Uminska, Eugenia 乌敏斯卡
（1910— ，波兰女小提琴家、教育家）
Ushioda, Masuko 潮日益子
（1942— ，日本小提琴家）
Vaiman, Mikhail 瓦依曼
（1926—1978，苏联小提琴家）
Varga, Tibor 瓦加
（1921— ，匈牙利出生的英国小提琴家）
Vehg, Sandor 韦格
（1905— ，匈牙利小提琴家）
Vengerov, Maxim 温格罗夫
（1975— ，俄罗斯小提琴家）
Veracini, Franceso Maria 维拉契尼
（1690—1768，意大利小提琴家、作曲家）
Verbruggher, Henri 韦尔布吕根
（1873—1934，比利时小提琴家、指挥家）
Vidas, Raoul 维达斯
（1901—1978，美籍罗马尼亚小提琴家）
M.Vieux 维约
（1884—1957，法国中提琴家、教育家）
Vieuxtemps, Henri 维奥当 （1820—1881，比利时小提琴家、作曲家、教育家）
Viotti, Giovanni Battista 维奥蒂 （1755—1824，意大利小提琴家、作曲家、教育家）
Virovai, Robert 维罗瓦伊
（1921— ，匈牙利小提琴家）
Vitali, Giovanni Battista 维塔利
（1632—1692，意大利小提琴家、作曲家）
Vitali, Tommaso Antonio 维塔利
（1663—1745，意大利小提琴家、作曲家）
Vivaldi, Antonio 维瓦尔迪 （1678—1741，意大利小提琴家、作曲家、教育家）
Voicu, Ion 沃伊库
（1925— ，罗马尼亚小提琴家、指挥家）
Wallenstein, Alfred 沃伦斯坦
（1898—1983，美国大提琴家、指挥家）
Wang Jian 王健
（1969— ，中国大提琴家）
Wanhai, Johann Baptist 万哈尔 （1739—1813，波希米亚小提琴家、作曲家、风琴家）
Warner, H.Waldo 瓦纳 （1874—1945，英国小提琴家、中提琴家、作曲家）
Weiss, Sidney 威斯
（1928— ，美国小提琴家）
Welsh, Moray 韦尔什
（1947— ，苏格兰大提琴家）
Wenzinger, August 温津格
（1905— ，瑞士大提琴家、指挥家、教育家）
Wessely, Hans 韦塞利
（1862—1926，奥地利小提琴家）
Whitehead, James 怀特赫德
（1912—1979，澳大利亚大提琴家、指挥家）
Wicks, Camilla 威克斯
（1929— ，美国女小提琴家）
Wieniawski, Henryk 维尼亚夫斯基
（1835—1880，波兰小提琴家、作曲家）
Wihan, Hanus 维汉
（1855—1920，波希米亚大提琴家）
Wilhelmj, August 威廉密
（1845—1908，德国小提琴家、教育家）
Wilkomirska, Wanda 维尔卡米斯卡
（1920—1992，波兰女小提琴家）
Wilson, Marie 威尔逊
（1903— ，英国小提琴家）
Witek, Anton 维泰克
（1872—1933，捷克小提琴家）
Witt, Friedrich 维特
（1771—1837，德国小提琴家、作曲家）
Wood, Haydn 伍德
（1882—1959，英国小提琴家、作曲家）
Wranitzky, Anton 弗拉尼茨基
（1766—1820，摩拉维亚小提琴家、作曲家）
Wranitzky, Paul 弗拉尼茨基
（1756—1808，摩拉维亚小提琴家、作曲家）

Xue Wei 薛伟
（1963 — ，中国小提琴家）
Yampolsky, Abram 杨波尔斯基
（1890 — 1956，苏联小提琴家、教育家）
Yampolsky, Izrail 杨波尔斯基
（1905 — ，苏联小提琴家、音乐学家）
Yang Bingsun 杨秉荪
（1929 — ，中国小提琴家）
Yankelevich, Yury Isayevich 扬克列维奇
（1909 — ，俄罗斯小提琴家、教育家）
Yashvili, Irine Luabsarbovna 亚什维莉
（1942 — ，俄罗斯女小提琴家）
Yashvilli, Nana Luabsarbovna 亚什维莉
（1949 — ，苏联女小提琴家）
Yo-Yo, Ma 马友友
（1955 年出生于巴黎，美籍华裔大提琴家）
Yost, Gaylord 约斯特
（1888 — 1958，美国小提琴家、教育家）
Young, Victor 扬
（1900 — 1956，美国小提琴家、作曲家）
Yu Lina 俞丽拿
（1940 — ，中国女小提琴家）
Ysaÿe, Eugène 伊扎依 （1858 — 1931，比利时小提琴家、指挥家、作曲家）
Zacharewitsch, Michael 扎赫列维茨
（1879 — 1953，英籍俄国小提琴家）
Zeitlin, Zvi 泽特林
（1923 — ，出生于苏联的美国小提琴家）
Zelenka, Jan Dismas 泽伦卡
（1679 — 1745，波希米亚低音提琴演奏家）
Zeugheer, Jakob 策乌格尔
（1805 — 1865，瑞士出生的小提琴家、指挥家）
Zheng Shisheng 郑石生
（1936 — ，中国小提琴家）
Zimbalist, Efrem 津巴利斯特
（1890 — 1985，美籍俄国小提琴家、作曲家）
Zimmermann, Louis 齐默尔曼
（1873 — 1954，荷兰小提琴家、作曲家）
Zingarelli, Niccolo Antonio 津加雷利
（1752 — 1837，意大利小提琴家、作曲家）
Zivoni, Yossi 奇沃尼
（1939 — ，以色列小提琴家）
Zorian, Olive 佐里安
（1916 — 1965，英国小提琴家）
Zukerman, Pinchas 祖克曼
（1948 — ，以色列小提琴家、中提琴家、指挥家）
Zukofsky, Paul 朱科夫斯基
（1943 — ，美国小提琴家、指挥家）

## 二、国际提琴类乐器的比赛（按字母顺序）

**卡尔·弗莱什国际小提琴比赛**（Carl Flesch International Violin Competition）

卡尔·弗莱什（1873 — 1944）是匈牙利著名的小提琴家，也是著名的教育家。以他的名字命名的、在英国的伦敦举办的这一比赛，是他的学生，当代著名小提琴家罗斯塔尔（Max Rostal）为了纪念他，在他去世后的第二年在伦敦举办了第一届‘卡尔·弗莱什国际小提琴竞赛’，但那时还是小规模的国内性质的比赛。1945 年第一届获奖者是科恩（R.Cohn）。1946 年第二届获奖者为布朗宁（N.Brainin）。1968 年这个竞赛会作为‘伦敦音乐节’的一部分，而成为真正意义上的第一届卡尔·弗莱什国际小提琴比赛。其后隔年举办一次，参加者年龄限在 32 岁以下。1970 年和 1972 年增设了中提琴比赛项目，之后又改为小提琴单项比赛。

**日内瓦国际音乐比赛**（Concours Musical International，Geneve）

1939 年设立，每年举行。比赛项目多达二十六个，有钢琴、声乐、弦乐器、室内乐、管乐器、打

击乐器、指挥等，每年比赛其中四、五个项目。从历史上看，无论从举办的项目之多，还是获奖者的水平之高，都成为世界最著名的音乐比赛之一。

玛格丽特·隆—雅克·蒂博国际钢琴和小提琴比赛（Concours International de Piano et de Violin Marguerite Long-Jacques Thibaud）

法国著名钢琴家玛格丽特·隆（1874—1966）与小提琴家雅克·蒂博（1880—1953），他们非常热心于教育事业，隆辞去了巴黎音乐院之后，与蒂博共同创立了私立音乐学校，培养年轻的演奏家，为了向社会输送人才，于1943年创办了这个比赛。最初的三届是每三年举办一次，1949年后隔年举行一次。比赛分为两轮预选赛和正式比赛，规定曲目包括福列、圣–桑、德彪西和拉威尔等很多法国作品。

西贝柳斯国际小提琴比赛（Concours International de Violin, Jean Sibelius）

为了纪念芬兰著名作曲家西贝柳斯而创办，1965年设立于芬兰首都赫尔辛基，每五年举办一次，所以和肖邦国际钢琴比赛都在同一年，每逢“5”、“0”年举办。参赛年龄16～33岁，名次设1～8名，第一名可与芬兰广播交响乐团举行联合公演。

维尼亚夫斯基国际小提琴比赛（Concours International de Violin, Henryk Wieniawski）

亨利克·维尼亚夫斯基（1835—1880）与钢琴家肖邦一样，是波兰引以自豪的音乐家之一。为了纪念他诞辰100周年，于1935年在首都华沙创办了这个比赛，开始是每五年举行一届，现已改为每四年一届。这个比赛的特点是演奏部门只有小提琴一项，之外，有小提琴曲的作曲部门和小提琴乐器的制作部门的比赛。1935年在华沙举行的第一届比赛中，法国的吉涅特·内弗获得了第一名，大卫·奥依斯特拉赫获得了第二名。

伊丽莎白皇后国际音乐比赛（Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgium）

这个比赛原是为纪念伟大的小提琴家伊扎依（Eugène Ysaÿe 1858—1931），于1937年举办的‘伊扎依小提琴比赛’，第一届的头奖得主是后来的世界著名小提琴大师大卫·奥依斯特拉赫。第二年举行了钢琴比赛，头奖得主后来也成了蜚声国际乐坛的钢琴家吉列尔斯。1939年举行了指挥比赛。1951年后比赛改用现名，并按小提琴、钢琴、作曲、休息，四年循环一次。

朴次茅斯国际弦乐四重奏比赛（International String Quartet Competition）

1979年在英国创立，每三年举办一届。

柴科夫斯基国际小提琴比赛（International Tchaikovsky Competition）

柴科夫斯基国际音乐比赛始于1958年。开始只设钢琴和小提琴，后又增设了大提琴和声乐。这项比赛很快就被公认为是最有吸引力的具有世界意义的音乐比赛。肖斯塔科维奇是第一至第五届比赛的组委会主席，吉利尔斯、奥伊斯特拉赫、罗斯特罗波维奇、斯维什尼柯夫分别担任第一至第五届比赛钢琴、小提琴、大提琴和声乐四个部门的评委主席。柴科夫斯基国际音乐比赛是世界四大综合性音乐比赛之一，其特点是曲目范围广，难度大，比赛时间长，同时又突出俄罗斯作品，特别是柴科夫斯基的作品。柴科夫斯基国际音乐比赛的许多获奖者日后成为了世界著名的演奏家，如小提琴家格拉奇、克里莫夫、皮凯森、特列恰科夫、克莱默、斯皮瓦科夫、莫洛娃等；大提琴家莎哈夫斯卡娅、N.古特曼、麦斯基、鲁金等。

帕格尼尼国际小提琴比赛（International Violin Competition“Niccolo Paganini”）

1954年在意大利帕格尼尼的家乡热那亚创立，每年举办一届。这个比赛不仅因为以帕格尼尼的名字命名而闻名，而且获奖者中有许多日后成为活跃在国际音乐舞台上的杰出小提琴家。这

个比赛是单一项目的大规模的比赛，每年都吸引来很多新人，所以这是一个很受欢迎的、水平很高的比赛。

**莱文垂特国际比赛**（Leventritt Competition）

1939 年由纽约莱文垂特基金会创立，以纪念律师和赞助人莱文垂特。比赛项目由小提琴和钢琴交替进行，其奖励主要是提供与美国一流管弦乐团合作的系列演出、录音合同和一定的酬金。从其历史和从获奖者的水平来看，它是美国最具权威的比赛之一。帕尔曼、郑京和、朱克曼曾获得这项比赛的大奖。

除了以上列举的一些重大比赛以外，还有利比扎、勋特尔等许多国际比赛，不胜枚举。此外，还有一些重要的室内乐比赛，如英国伦敦国际弦乐四重奏比赛、澳大利亚墨尔本国际弦乐四重奏比赛、意大利波契亚尼国际弦乐四重奏比赛、加拿大“班夫”国际弦乐四重奏比赛、日本大板国际室内乐比赛、德国慕尼黑国际室内乐比赛、法国埃维昂国际室内乐比赛、法国科尔马国际室内乐比赛等。

## 三、世界著名室内乐团（按字母顺序）

Alban Berg String Quartet —— 阿班·贝尔格弦乐四重奏团（奥地利）创建于 1971 年。
Amadeus String Quartet —— 阿玛迪乌斯弦乐四重奏团（英国）创建于 1948 年。
Bartok String Quartet —— 巴托克弦乐四重奏团（匈牙利）创建于 1957 年。
Borodin String Quartet —— 鲍罗丁弦乐四重奏团（俄罗斯）创建于 1945 年。
Beaux Arts Trio —— 美艺三重奏团（美国）创建于 1955 年。
Bohemian String Quartet —— 波希米亚弦乐四重奏团（捷克）有 40 多年演出历史（1892—1933）。
Brodsky String Quartet —— 布罗德斯基弦乐四重奏团（俄国）创建于 1870 年，是 19 世纪最著名的四重奏团之一。
Brosa String Quartet —— 布罗萨弦乐四重奏团（俄国）创建于 1925 年，是两次世界大战之间最著名的四重奏团。
Budapest String Quartet —— 布达佩斯弦乐四重奏团（匈牙利）创建于 1921 年。
Busch String Quartet —— 布什弦乐四重奏团（德国）创建于 1912 年。
Capet String Quartet —— 卡佩弦乐四重奏团（法国）创建于 1893 年。
Chilingirian String Quartet —— 希林吉安弦乐四重奏团（英国）创建于 1971 年。
Cleveland String Quartet —— 克利夫兰弦乐四重奏团（德国）创建于 1969 年。
Die12 Cellisten der Berliner Philharmoniken —— 柏林爱乐乐团大提琴家 12 人合奏团（德国）创建于 1972 年。
Emerson String Quartet —— 爱默森弦乐四重奏团（美国）创建于 1976 年。
English Chamber Orchestra —— 英国室内乐团（英国）创建于 1948 年。
Flonzaley String Quartet —— 弗伦扎来弦乐四重奏团（美国）创建于 1902 年。
Glinka String Quartet —— 格林卡弦乐四重奏团（俄罗斯）创建于 1966 年。
Griller String Quartet —— 格里勒弦乐四重奏团（英国）创建于 1928 年。
Guarneri String Quartet —— 瓜内里弦乐四重奏团（美国）创建于 1964 年。

Hungarian String Quartet —— 匈牙利弦乐四重奏团(匈牙利)创建于 1935 年。
Italian String Quartet —— 意大利弦乐四重奏团(意大利)是历史最悠久的室内乐团之一。
Janacek String Quartet —— 雅纳切克弦乐四重奏团(捷克)创建于 1947 年。
Joachim String Quartet —— 约阿希姆弦乐四重奏团(德国)创建于 1869 年,是 19 世纪最伟大的四重奏团。
Juilliard String Quartet —— 朱利亚德弦乐四重奏团(美国)创建于 1946 年。
Kutcher String Quartet —— 库彻弦乐四重奏团(英国)创建于 1924 年。
La Salle String Quartet —— 拉萨勒弦乐四重奏团(美国)创建于 1946 年。
Léner String Quartet —— 莱内尔弦乐四重奏团(匈牙利)创建于 1918 年。
London String Quartet —— 伦敦弦乐四重奏团(英国)创建于 1908 年。
Melos String Quartet —— 梅洛斯弦乐四重奏团(德国)具有 30 多年的历史。
Mozarteum Orchester Salzburg —— 萨尔茨堡莫扎特室内管弦乐团(奥地利)创建于 1841 年。
Netherlands Chamber Orchestra —— 荷兰室内管弦乐团创建于 1955 年。
Pro Arte String Quartet —— 普洛阿特弦乐四重奏团是美国有史以来第一个附属于美国大学驻校乐团。
Shostakovich String Quartet —— 肖斯塔科维奇弦乐四重奏团(俄罗斯)创建于 1967 年。
Smetana String Quartet —— 斯美塔那弦乐四重奏团(捷克)创建于 1943 年。
Stuttgarter Rammerorchester —— 斯图加特室内管弦乐团(德国)创建于 1945 年。
Tatrai String Quartet —— 塔特莱弦乐四重奏团(匈牙利)创建于 1946 年。
The Academy of St. Martin-in-the-Fields —— 圣马丁室内乐团(英国)创建于 1956 年。
Tokyo String Quartet —— 东京弦乐四重奏团(日本)创建于 1969 年。
Vermeer String Quartet —— 弗米尔弦乐四重奏团(美国)创建于 1972 年。
Virtuosi di Roma —— 罗马合奏团(意大利)创建于 1947 年。
Ysaÿe String Quartet —— 伊扎依弦乐四重奏团(法国)创建于 1984 年。

## 四、术语解释(按字母顺序)

Adjuster(英) 微调器(弦钩)。安装在固定弦的拉弦板上的一种金属装置,用螺旋调节,帮助弦调整细微的音高(特别是钢丝弦),尤其是 E 弦。

Allemande(法) 阿勒曼德舞曲。表示两种性质截然不同的乐曲(或许两种都起源于德国):(1)通常为 $\frac{4}{4}$ 拍子,但有时用二拍子。17 和 18 世纪初的作曲家往往用作组曲的第一乐章,或前奏曲之后的第一乐章。性格庄重,适度的速度,曲式为二段体。(2)德国和瑞士各地仍在使用中的农民舞曲。三拍子,类似圆舞曲,作曲家偶尔也有把这种作品称为德意志舞曲。

Amplitude(英) 振幅。波形最大的移动。

Annual rings(英) 年轮。木头中挤压的树脂形成的红色的‘生长’线,对乐器声音的产生具有很重要的作用。

Antinode（英） 波腹。最高振动点。

Archings（英） 拱形结构。弦乐器琴面和背板的弯曲形状。

Arpeggiare（意） 以琶音的方式演奏和弦。

Arpeggione（意） 吉他形大提琴(Guitare d 'amour)。一种吉他形的 6 根弦大提琴,很像巴罗克时期流行的维奥尔琴,指板上有品,用弓来擦奏。1823 年约翰·乔治·斯托夫设计制作。

Arraché（法） 原意为扯。强拨奏。

Atonality（英） 无调性音乐。音乐不在任何调里,因此也没有调性。

Bach Bow（英） 巴赫弓。一种弯曲(凸弯)的小提琴弓子,由小提琴家 E.泰尔马尼(Emil Telmányi)特为适应演奏巴赫的对位小提琴独奏曲而创制的。

Back（英） 背板,即弦乐器共鸣箱的底面或后背部分,其基本功能是反射面板在弦的振动下激发起的空气波。通常用枫木、梨木或其他硬木制成。

Back-plate（英） 后片。弓上的金属条,顺着弓根背面延伸到离槽沟不远的底面。

Bariolage（法） 色彩奏法。用连弓或分弓在两根弦上迅速交替变换空弦和按弦的演奏法。

Bass-bar（英） 低音梁。是一块松木条,两头窄,当中宽,胶合在面板内部承受靠低音那边马脚的压力,也起着将声音传导到背板的作用,尤其是低音部分的振动。

Basso Continuo（意） 通奏低音,即数字低音。作曲家用一个数字写在低音音符的上方或下方,来表明他所要的和声。数字低音至少需要有两名演奏者,一人用低音乐器 —— 大提琴、低音提琴或大管演奏低音线条,另一人用可以演奏和声的乐器 —— 羽管键琴、管风琴、吉他或琉特琴填充或‘ 实现 ’和弦。

Belly（英） 面板,即弦乐器共鸣箱上部表面板,通常成拱形,有两个切割在琴马两边的 f 孔。通常用松木、云杉制成。

Block（英） 木块。粘在提琴侧板内缘的软木,把侧板的端头接合在一起,牵固侧板,使它们不变形。顶部木块(top-block)巩固了琴颈的吻合,底部木块(bottom-block)有助于减轻琴弦施加在琴面上的压力。角木块(Corner-block)是用在小提琴每个角上的木块,连接着琴面、背板和侧板。

Blue Notes（英） 蓝调音。爵士乐中调性的第三和第七音要降低,经常很突出,故意演奏得不合调,和声趋向于变格进行或下属和弦。

Bow（英） 弓子。为一根一边绷有马尾毛的韧性杆棒,用于提琴等弓弦乐器擦弦使振动发音。直到 17 世纪,提琴的弓杆还是凸弯的,1785 年左右法国的 F.托尔特奠定了“ 现代弓 ”的标准。

Bowling（英） 弓法。(1)在弦乐器上运弓的方式或方法。(2)弓法标记。(3)特定类型的弓法技巧,如 sautille(弹跳弓),spiccato(击跳弓),staccato(连顿弓),flying-staccato(飞弓),ricochet(抛弓),portato(波弓),collegno(弓杆击弦)等。

Bridge（英） (1)琴马。弦乐器上支撑弦的薄木片(一般是枫木),琴马两只脚架在琴面上，通过它把弦的振动传递到面板。(2) 连接部，通常称为“ bridge

passage”，这一名称在作曲中是指把两个重要的段落连接起来的一个小段落——多半借以转调。

Button（英） (1)钮柱，琴背顶端一小块半圆形突出物，琴颈底部或肩部上面。(2)尾钮，伸进底部木块的圆形固定物。尾端肠线环扣在上面用于以巩固拉弦板。

Cadenza（意） 华彩乐段。在声乐咏叹调的一段或独奏器乐曲的一个乐章的最后终止式插入华丽(准确地说是即兴的)的显示精湛技巧的乐段(一般用一些突出的主题材料)。

Camera（意） 意为室内，与音乐厅、歌剧院等大型场地相对而言。如 Concerto da camera（室内协奏曲)、Sonata da camera(室内奏鸣曲)等。

Canon（意） 卡农。对位模仿的最严格形式，指一个旋律线对另一个声部或全部其他声部起支配作用，这些声部必须在一定时限内音对音模仿的音乐形式。

Capodastère（法） 弦枕。Kapodaster(德)，见 Nut(1)。

Chaconne（法） 夏空舞曲。大约 16 世纪由墨西哥传入西班牙，17 世纪传入欧洲各国。一种与帕萨卡里亚舞曲几乎无法区别的曲式，两者都是原为一小节三拍子节奏的舞曲，情绪庄重，音乐都建立在固定低音上。

Chin Rest（英） 腮托。一小块木头或硬质橡胶，其大小和形状各有不同，现在一般固定在拉弦板左边，使演奏者能够用下巴稳稳地夹住小提琴，因此左手可以完全自由地移动，不受下颚颤动的妨碍。

Col Legno（意） 弓杆击弦。即用弓杆敲击琴弦，而不是用弓毛演奏。

Concertato（意） 主奏部。是 Concertino 或 Concertante 的另一名称，指巴罗克音乐中一组独奏乐器或独唱声部，与协奏部构成对比。

Concertino（意） (1)主奏部，大协奏曲(concerto grosso)中的独奏乐器组。(2)小协奏曲(比较现代的用法)，而性质较为轻松的独奏乐器和乐队的协奏曲。

Con Sordino（意） 用弱音器，即把弱音器放在琴马上。

Contraction（英） 收缩。指左手手指收缩到比一般的指距短。

Counterpoint（英） 对位法。同时进行的两个或几个声部组合在一起，各声部都有它自己的重要意义，但在整体上又形成一个紧密配合的织体。

Courante（法） 库朗特舞曲，corrente(意)。法国舞曲，在 17 世纪流传极广，后传入意大利，据此而产生的音乐分成两类：(1)意大利式，速度快而采用三拍子。(2)法国式，和前者相似，但在节奏上把单三拍子和复二拍子混合在一起使用，而复二拍子特别用于两段中每段的结尾。

Da Capo（意） 返始记号（缩写为 D.C.)，da capo al fine 意为从头反复至结束。da capo al segno 意为从头至记号处。e poi la coda，意为演奏至标记处，紧接着演奏 Coda。

Détaché（法） 分弓。意为分开的，即断奏。(1)大分弓(Grand Détaché)，用全弓断奏莱演奏每一个音符。(2)小分弓(Petit Détaché)，用弓尖断奏来演奏每一个音符。(3)顿弓(Détaché sec)与 Martelé(原意为‘槌击’的)相同。

Double（英） 在 17 世纪和 18 世纪一些组曲或古组曲的舞曲中常见的简单变奏形式。

Down-bow（英） 下弓。运弓时弓与弦的接触点从弓根顶端移到弓尖。

Dynamic（英） 力度。乐曲中音量强弱的等级。例如，forte（强，缩写为 f），piano（弱，缩写为 p），crescendo（渐强，缩写为 cresc.），fortissimo（很强，缩写为 ff）等。

End Pin（英） 大提琴和低音提琴的支柱。比利时大提琴家谢瓦尔发明了大提琴的尾柱，由于尾柱的出现能够使双臂更加自由活动，所以对大提琴演奏技巧进行了革命性的变革。尾柱的出现还给大提琴带来的另一个发展就是女性终于也能够不失尊严地演奏这种乐器了。在尾柱出现之前，很少有女性大提琴家敢于把大提琴放在张开的两腿之间进行演奏。

Extension（英） 伸张。指的是左手手指伸张到一般指距之外。

Ferrule（英） 金属箍。包住弓根前部底端的金属带（一般是银片），用于加固楔形部分，把弓毛压成一条线。

Fingerboard（英） 指板。下面平展、上面呈弧形的乌木长条，其上张以琴弦，演奏者的手指接触到弦时把弦压在指板上。指板从弦轴箱末端的上方伸展出来，跨越琴面，大致延伸到 f 孔开始的地方，通常在弦轴箱末端渐渐变窄。

Fingering（英） 指法。（1）弦乐器左手指按弦的方式或方法。（2）指法标记。（3）特定类型的指法技巧，如伸张指法，压缩指法，滑动类指法，色彩奏法等。

Form（英） 乐曲的结构和设计。迄今为止所设计出来的曲式主要有五种基本类型（包括它们的变化）：（1）二段体（Binary Form）。（2）三段体（Ternary Form）。（3）奏鸣曲式（Sonata Form）。（4）回旋曲式（Rondo From）。（5）主题与变奏（Theme and Variation）。

Frequency（英） 频率。每秒振动的次数（赫）。

Frog（英） 弓根（法：talon）。缩写 fr.。见 Nut（2）。

Fundamental（英） 根音。是一和弦的最低音，该和弦即由此音派生而来。

Fundamental Note（英） 基音。泛音列中的第一个音。

Gavotte（法） 加沃特舞曲。法国古老的舞曲，17 世纪流行的一种活泼欢快的民间舞曲，在路易十四宫廷内深受欢迎，采用$\frac{3}{4}$拍子，在小节的第三拍开始。

Gigue（法） 吉格舞曲（意：Giga）。（1）一种流行于英格兰、苏格兰和爱尔兰乡村的活泼舞曲。1649 年传入欧洲大陆。按照 17 世纪末、18 世纪初的标准，这种舞曲统一用$\frac{6}{8}$拍子，二段体结构。吉格舞曲是组曲中四首常规舞曲（阿勒曼德、库朗特、萨拉班德、吉格）中的最后一首。（2）中古时代弦乐器的名称。

Glissando（意） 滑奏。在一根弦上，用相同的一个左手手指，从一个音滑动至另一个音的演奏方法。滑动过程中既可以清晰地奏出每个滑动的半音，又可以

奏出无数的音高数量。

Ground bass（英） 固定低音(意大利语为 Basso Ostinato)。低音声部不断重复出现的短小主题动机,同时其上面的一些声部在变化进行。固定低音起源于合唱音乐的定旋律,在 17 世纪得到流行,尤其在英国,作为弦乐变奏曲的低音。因此有许多“在一个低音上的加花变奏”乐曲的产生。

Harmonic（英） 泛音。在弦乐器上演奏的泛音是指奏出基音上方的泛音而不是基音。一般有两种类型:(1)在空弦上(用一根手指在适当的点上轻轻触弦)奏出的称作自然泛音。(2)在按指的弦上(一指按弦,另一指轻触弦上某点)奏出的称作人工泛音。

Hill & Sons,W.E.(英) 希尔父子公司。约瑟夫·希尔(1715 — 1784)创建的伦敦小提琴制造和贸易公司。

Intonation（英） (1)开始句。一首素歌曲调的开始乐句。(2)音准。指准确地按照音高来演奏。

Legato（意） 连音,连奏。在弦乐器上用一弓演奏两个以上的连音。

Leggio（意） 谱架。

Linings（英） 衬条。粘贴在提琴侧板内缘和面板内侧的软木薄条,提供了充足的粘合面积,使琴面和背板牢牢粘在侧板上。

Louré（法） 卢尔风笛,法国式风笛。卢尔舞曲,指一种风笛伴奏的乡村舞蹈,像慢步吉格舞,用在芭蕾舞剧和器乐中。

Louré（法） 连断弓。受吹奏风笛的影响而产生的一种弦乐器的弓法。用一弓拉若干音符,但每个音之间稍稍分开并有轻微的重音。

Martelé（法） 顿弓。原意为槌击。一种短促而锐利的弓法,同时弓子不离开弦。此种弓法用弓尖演奏,除非乐谱上标以 Martelé du talon,那是指要用弓根演奏。

Menuet（法） 小步舞曲。Menuett(德),Minuet(英),Minuetto(意)。三拍子舞曲,原为法国的乡村舞蹈,17 世纪时被宫廷移植。因其特点为舞步小而优雅,故得此名。

Microtone（英） 微分音程。介于十二平均律各半音之间的一切音程。

Monochord（希） 测弦器。原意为“一根弦”。(1)科学仪器,由上面张有一根弦的共鸣箱组成,用一个可移动的弦马使弦在任何点上分段,这个点的位置可借共鸣箱表面度量的刻度精确的决定,弦马就可在刻度上方移动。通过改变弦的振动比例,即可产生泛音列的各音。这种仪器曾在古埃及和古希腊被应用,并仍被现代声学家使用。(2)中世纪后期,测弦器有 2 根或 3 根弦,可发音程及和弦,这些器具是古钢琴的祖先。

Monocordo（意） 一根弦。用于弦乐器演奏中指示某一段落或全部乐曲用一根弦奏出。在帕格尼尼的作品里,用一根弦,特别是用 G 弦来演奏的段落是很普遍的。

Mute（英） 弱音器（意 :Sordino，法 :Sourdine，德 :Sordun）。一种用于减小乐器音量的装置，通常用术语 Con Sordino（用弱音器）指示。在弦乐器上是用一个小卡子（用金属、象牙、酚醛胶木或木头制成）卡在琴马上，减少一些振动，因而减小音量，改变音色。

Nuance（法） 色调微差。词义为明暗，差别，层次。指音乐表情中强度与速度的微妙、细致的差别，这些在很大程度上构成了演奏的风格。

Nut（英） （1）弦枕。弦乐器指板上端略微高起的小条（乌木），用于支撑和分开那些起始于拉弦板、跨越琴马和弦枕、延伸到弦轴的弦。（2）弓毛箱。弦乐器弓根处的一个部件，用于调节弓毛的松紧。在小提琴演奏方面，该词意为使用的弓根部分。

Ostinato（意） 固定音型。意为固执的、坚持的。指一个音乐段落或节奏持续不变地反复。Basso Ostinato（固定低音）是指一个低音的音型持续不变地反复使用。

Passacaglia（意） 帕萨卡利亚（法 :Passecaille）。17 世纪被引进键盘音乐的一种舞曲，后指一种在清晰可辨的固定音型上（通常在低音上，有时偶尔在上声部）不断变奏的乐曲。一种与夏空舞曲几乎无法区别的曲式。

Peg（英） 弦轴（德 :wirbel 法 :cheville 意 :bischero）。提琴类乐器上插入弦轴盒 的能转动的木轴（乌木或红木），用于调节弦的张力，因而也调节了音高。

Pizzicato（意） 拨奏（缩写为 pizz 法 :pincé）。指弦乐器用手指拨弦而不是用弓拉奏，通常用右手。

Plaqué（法） 指示要同时奏出一个和弦的各个音符，而不是像琵琶那样地演奏。

Plates（英） 面板。泛指提琴类乐器的琴面和背板。

Pochette（法） 袖珍小提琴。17 世纪舞蹈教师用的小型小提琴，英语称为 kit。

Polka（英） 波尔卡舞曲。一种快速适中的二拍子舞曲。1830 年起源于波希米亚，1835 年后传至欧洲各国和美国，风行一时。

Polonaise（法） 波洛奈兹舞曲（德 :Polonäse 意 :Polacca）。一种单三拍子的波兰民族舞曲，速度适中（更恰当地说，是隆重仪式中排成行队伍在踏步行走而不是跳舞），有些特有的节奏，诸如小节第一拍的音符屡屡分开，在它的后半拍上有重音，乐句结束在小节的第三拍上等。

Polyphony（希） 复调音乐。几个同时发声的人声或器乐声部对位性地结合在一起的音乐，相对于单声部音乐（只有一个旋律）和主调音乐（一个声部是旋律，其余声部为伴奏）而言。

Polyptonality（英） 多调性。在几个对位声部（或由和弦、琶音及旋律叠置而成）中同时使用两个 以上的调。多调性是 20 世纪音乐的常用手段，如在作曲家斯特拉文斯基、巴托克、米约和霍尔斯特等人的作品中可见这种用法。仅用 2 个调的称作二重调性（bitonality）。

Portamento（意） 表情滑音。指在声乐和弦乐器的演奏上从一个音至另一个音之间平滑地过渡，之间所有的音高都瞬息地发音，没有间歇，因此奏出极为圆滑的连音。

Portato（意） 波弓（也称连顿弓）。一种弓弦乐器的演奏方法。在演奏两个或多个音时用同方向运弓奏成介乎连音（legato）与断音（staccato）之间的效果。

Position（英） 把位。在弦乐器演奏中，指明左手在指板上移动的位置，使手指能按出不同系列的音。如第一把位离弦轴最近，第二、第三把位等逐渐依此远离弦轴。

Purfling（英） 镶边。一条狭窄的木头镶边，嵌在提琴琴面和背板边缘的槽中。一般由三条狭窄的长条构成，外面两条白色或淡黄的木条夹着一条乌木。镶边保护了乐器边缘，也具有装饰作用。

Recital（英） 独奏（唱）会。一个或两个独奏（唱）家的公开音乐演出，多于两人时通常称 concert（音乐会）。这个词本来专用于歌唱家，1840 年李斯特个人演出的海报开始用此名称。

Resonance（英） 共振。当一个物体发声时，另一个可发声体由于感受到相近的振动频率或某一个泛音而发生共振。如小提琴的按弦音对同音高空弦的作用，以及振动从弦乐器的弦线向音板的传递等。

Restez（法） 保留把位。在弦乐器演奏中指一个乐段保留在同一把位上。

Ribs（英） 侧板。用来连接提琴琴面和背板（一般用枫木或类似的硬木）。

Ricochet（法） 抛弓。将弓子的上半弓‘ 抛落 ’到弦上，利用弓子本身的重量使它在同一次运弓中反跳若干次，产生一串快速的断音。帕格尼尼经常使用这种弓法。

Ripieno（意） 协奏部。指在大协奏曲中由全体演奏的部分，以区别于由独奏组演奏的部分，后者称为主奏部（Concertato 或 Concertant）。

Ritornello（意） 反复（法：ritournelle 德：Ritornell）。（1）14、15 世纪牧歌类型作品中的叠歌。（2）一种意大利民歌，每节歌词有三行，最后一行与第一行押韵。（3）歌曲或歌剧的器乐引子的反复。（4）返始记号（Da capo）的同义词。（5）17、18 世纪咏叹调的器乐前奏、间奏和后奏、以及巴罗克协奏曲的主要乐章中全奏主题的反复。

Ritornello Form（意） 回归曲式。巴罗克时期协奏曲的主要乐章常用的一种结构。由全奏（主要的回归部分）和独奏（插部）乐段的交替而构成，全奏乐段大部分以相似的素材为基础，在经过一系列其他调性之后，最后一次在主调上 独奏乐段的内容较丰富自由。

Rosin（英） 松香。从蒸馏松木油中撮出来的一种硬而脆的材料。用于弓毛，加上必要的‘ 咬合 ’（bite），使琴弦产生振动。

Rubato（意） 自由速度。指有控制的灵活速度（在一个短时间内不顾及严格的拍子）。当由真正的艺术才能及音乐直觉来完成这种自由速度时，可以产生一种自由和发自内心的美妙感觉。16、17 世纪的独奏家可能已经用过速度的这种‘ 表情变化 ’，18 世纪 C.P.E.巴赫、莱奥波德·莫扎特等人的文字著作中都提‘ 自由速度 ’的使用，不过通常用于 19 世的独奏和管弦乐队的演奏。

Saltando，Saltato（意） 自由跳弓，同 Sautillé。

Sarabande（法） 萨拉班德舞曲。一种缓慢的三拍子舞曲，结构为二段体。15 世纪起源于波斯，16 世纪流行于西班牙，后传入法国。1650 — 1750 年前后的组曲中常用的四种舞曲（阿勒曼德、库朗特、萨拉班德、吉格）之一。巴赫和亨德尔常以强调第二拍子为其主要节奏特点。

Sautillé（法） 弹跳弓。用弓子的中间部位在弦上急速而短促地来回运动，使弓子略为离弦轻盈地跳跃。不同于 spiccato（控制跳弓）。

Scordatura（意） 变格定弦。指的是弦乐器不按照常规定弦，以求得特定的和弦效果和音色变化。常见于 17、18 世纪的小提琴乐曲。18 世纪莫扎特的小提琴与中提琴《交响协奏曲》中将中提琴调高了半音。19 世纪的帕格尼尼和贝里奥有时将小提琴的 G 弦定高半音以增强音量，并使某些段落易于演奏。马勒第四交响曲谐谑曲乐章中将独奏小提琴调高一个全音，以表示"死亡舞蹈"。

Senza sordino（意） 弦乐器上意为不用弱音器，把弱音器从琴马上拿开。钢琴上意为不用右脚踏板。

Shifting（英） 换把。（1）演奏弦乐器时左手把位的变换。（2）长号拉管把位的变换。

Shoulder pad（英） 肩托，肩垫。

Sound hole（英） 音孔。弦乐器面板上不同形状的开口。提琴类乐器常见的音孔呈 f 形。维奥尔琴的音孔呈 C 形，吉他和琉特琴的音孔呈圆形（附有装饰称为 rose）。音孔使面板有伸缩性，便于振动的空气更通畅地从琴身中流出。

Soundpost（英） 音柱。装在弦乐器里面的一根木圆柱（一般是松木或云杉），垂直地与面板和背板的内面相接触，辅助支撑弦在琴马上的压力，从而加强和扩散弦的振动。

Spiccato（意） 在弓弦乐器演奏中指用断奏弓法形式，但允许弓子在弦上跳动，用快速的手腕放松而轻巧的运动和严格的弓子部位（中间）演奏。

Staccato（意） 断奏，连顿弓。将音符奏短，以与后续的音分开。不同程度的断音记号是：（1）连断音（连顿弓，又称 portato），音符上标有点并带有连线，缩短约 $\frac{1}{4}$。连顿弓是在一弓中（或上或下）几次用顿弓。当弓从弦上轻轻弹跳起来时，这种弓法被称为（飞顿弓）（flying staccato）。（2）断音，音符上标有点，缩短约 $\frac{1}{2}$。（3）短断音，音符上标有▼，缩短约 $\frac{3}{4}$。（4）音符上标有点并带有短横线是重音记号和断音记号的结合，指示要加压力和略微断开。

Stopping（英） 按弦。在弦乐器上意为左手指按在琴弦的特定位置上，使琴弦的一部分振动，另一部分不振动，以发出一定音高的音。按双弦（double stopping）、按三弦（triple stopping），表示同时按 2 根或 3 根弦。

String（英） 琴弦。许多乐器（如钢琴、竖琴、提琴类乐器、吉他、曼陀林和琉特琴等）上用以振动的肠衣线或金属丝。在英语中 String（s）也是弦乐器的简称，通

常专指提琴类乐器，不包括钢琴、竖琴和吉他在内。

Sul G（意） 意为在 G 弦上。

Sul ponticello（意） 近琴马弓（法：sur le chevalet）。意为在琴马上。指的是提琴类乐器演奏时将弓子尽可能靠近琴马处演奏，从而产生带有金属的和神秘的音响效果。

Sul tasto（意） 近指板弓（或 sul tastiers，法：sur le touche）。原意为在指板上。指的是提琴类乐器演奏时将弓子尽可能移近指板处演奏，发出柔和、黯淡的声音。

Table（英） 琴面。提琴上部成拱形的平面，上面刻有 f 孔，轮廓和背板相似。

Tailpiece（英） 拉弦板。提琴末端用尾端肠线环固定在尾钮上的一块乌木板（张力强的金属弦用金属板），四根弦连接在拉弦板上，跨越琴马后延伸到弦轴箱。

Tremolo（意） 震音，震弓。指在弦乐器演奏中用弓子急速反复地演奏一个音或一个和弦。

Una corda（意） 在一根弦上。意为一根弦。作曲者或演奏者想在一根弦上演奏特别的乐段以获得统一的音色所采用的演奏方法。

Up-bow（英） 上弓，推弓。使弓与弦的接触点从弓尖移到弓根。

Vibrato（意） 揉弦（原意为振颤的）。一个音符在音高上的波动。在弦乐器上通过摇摆按弦的左手来控制这种颤动；吹奏乐器则靠气息来控制。在歌唱中用 Vibrato 是需要熟练的技巧，否则就变成了晃动。

# 参 考 文 献

1. Henry Roth, *Violin Virtuosos - From Paganini to the 21st Century*, California Classics book (Los Angeles, California 1997)

2. Harold Gleason and Warren Becker, *Chamber Music From Haydn to Bartok* (2nd edition, Frangipani Press, 1980)

3. Don Michael Randel, *The New Harvard Dictionary of Music*, 1986。

4. Stanley Sadie, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* Macmillan 出版公司，1980。

5. Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的大提琴家》，世界文物出版社，1996 年 7 月第 1 版。

6. Margaret Campbell 著、张世祥译《不朽的小提琴家》，世界文物出版社，1998 年 1 月第 1 版。

7. Robin Stowell 编、汤定九译《小提琴指南》，世界文物出版社，1996 年 3 月版。

8. [苏]拉阿本著、廖叔同译《古令杰出小提琴家》，人民音乐出版社，1997 年 4 月第 1 版。

9. 波尼亚托夫斯基著，吴育绅译《中提琴艺术史》，人民音乐出版社，1996 年 10 月第 1 版。

10. 章彦编著《外国小提琴家词典》，人民音乐出版社，1988 年 1 月第 1 版。

11. 韩里《欧洲弦乐艺术史纲》（二），《中央音乐学报》1986 年第 2 期。

12. 韩里《审美较量与演奏者的成就》—— 弦乐艺术的根基之二，《中央音乐学报》1989 年第 2 期。

13. 司徒华城《帕格尼尼的小提琴演奏艺术》，《中央音乐学报》1988 年第 2 期。

14. 司徒华城、杨宝智《西方弦乐史话》，上海音乐出版社《音乐爱好者》1994 年至 1997 年连载。

15. 张蓓荔著《弦乐四重奏的技巧与风格》，人民音乐出版社，2001 年 1 月第 1 版。

16. [美]塞缪尔·阿普尔鲍姆著、张世祥译《世界弦乐艺术家谈演奏》，上海文艺出版社，1983 年 10 月第 1 版。

17. 宗柏等编译《大提琴演奏艺术 —— 世界著名大提琴家与名曲》，上海音乐出版社，1987 年 4 月第 1 版。

18. 钱仁平著《中国小提琴音乐》，湖南文艺出版社，2001 年 1 月第 1 版。

19. 景作人著《20 世纪世界小提琴大师精粹》，世界图书出版公司，1998 年 8 月第 1 版。

20. 王玉恒著《弓弦上的辉煌》，文化艺术出版社，1997 年 9 月第 1 版。

21. 何塞·马丽亚·科雷多著，居一杰译《弓弦之王 —— 卡萨尔斯》，上海音乐出版社，2001 年 5 月第 1 版。

22. [奥地利]约瑟夫·维克斯堡著、徐朝龙译《小提琴的荣光》，四川文艺出版社，1991 年 5 月第 1 版。

23. 毛宇宽《弦乐艺术史》讲义,20 世纪 60 年代油印,存中央音乐学院图书馆阅览室。

24.《牛津简明音乐词典》,人民音乐出版社,1991 年 11 月第 1 版。

25. 陈建华编《外国著名音乐表演艺术家辞典》,上海音乐出版社,1999 年 12 月第 1 版。

26. [美]唐纳德·杰·格劳特、克劳德·帕利斯卡著《西方音乐史》,人民音乐出版社,1998 年 1 月第 2 次印刷。

27. 约瑟夫·马克利斯著,刘克希译《西文音乐欣赏》,人民音乐出版社,1987 年 12 月第 1 版。

28. 箫韶编著《德奥古典音乐大师经典指南》,江苏人民出版社,1996 年 4 月第 1 版。

29. 杨民望《世界名曲欣赏》,上海音乐出版社,1998 年 3 月第 9 次印刷。

30. 沈旋编著《世界著名协奏曲欣赏》,上海音乐出版社,1999 年 4 月第 2 次印刷。

31. 俞人豪等著《音乐学基础知识问答》,人民音乐出版社,1997 年 12 月第 1 版。

32. 高为杰著《20 世纪音乐名著导读》(协奏曲卷),上海音乐出版社,2001 年 1 月第 1 版。

33. 钟子林编著《西方现代音乐概述》,人民音乐出版社,1996 年 6 月第 1 版。

# 读者意见表

| 书名 | | 作者 | |
|---|---|---|---|
| 1. 您获悉本书的渠道是(请打勾,下同)<br>☐ 新华书店教材目录; ☐ 新华书店社科新书目; ☐ 高等教育出版社宣传材料;<br>☐ 高等教育出版社网站; ☐ 城市大型书店; ☐ 校园书店;<br>☐ 同行,朋友; ☐ 图书馆; ☐ 报刊; ☐ 其他。 | | | |
| 2. 您购得本书的地点是<br>☐ 本校(教材科); ☐ 城市大型书店; ☐ 校园书店;<br>☐ 高教社在本地的代理点; ☐ 高教社本部; ☐ 其他。 | | | |
| 3. 您认为本书的价格<br>☐ 偏低; ☐ 适中; ☐ 偏高。 | | | |
| 4. 您对本书的肯定性评价是:<br><br>您最欣赏本书哪些部分(方面): | | | |
| 5. 您认为本书有何缺点,具体应如何修改(可另附纸,您的意见被采纳后我们将酌付酬谢): | | | |
| 6. 您还需要哪些知识、信息,希望以什么形式(图书、光盘等)提供? | | | |
| 7. 您近期有何写作计划,需要我们提供哪些支持和服务? | | | |
| 8. 您的信息和联系办法:<br>姓名:______ 职称(务):______ 所教(学)专业:______<br>单位名称:______ 邮编和地址:______<br>E-mail:______ 方便的电话:______ | | | |

感谢您对我们工作的大力支持和帮助,很荣幸接受您的意见和建议。

我们的联系办法:

1) E-mail:zhangxf@hep.com.cn

2) 邮编和地址:100011 北京德外大街 4 号 高等教育出版社 文科分社

3) 电话:(010)82028899—(1414)

(本表可从 www.hep.edu.cn 或 www.hep.com.cn"文科分社"下载)